

LES REPRÉSENTATIONS DE LA MONSTRUOSITÉ AU FÉMININ DANS LA  
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE :  
VICKIE GENDREAU, CLARA BRUNET-TURCOTTE ET AUDRÉE WILHELMY

Mélissa DION-ROBINEAULT

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTEMPION DE LA MAÎTRISE EN  
ÉTUDES FRANÇAISES

DÉPARTEMENT D'ÉTUDES SUPÉRIEURES EN ÉTUDES FRANÇAISES  
COLLÈGE GLENDON, UNIVERSITÉ YORK  
TORONTO, ONTARIO

Avril 2016

© Mélissa Dion-Robineault 2016

## **RÉSUMÉ**

Cette étude a pour but d'évaluer l'influence que la Révolution tranquille (1960-1966) a eu sur les générations suivant celle y ayant directement assisté. Les auteures choisies dans le cadre de cette analyse, Vickie Gendreau, Clara Brunet-Turcotte et Audrée Wilhelmy, sont de jeunes écrivaines qui ont été publiées entre 2014 et 2015, privilégiant l'écriture de l'intime. Une angoisse existentielle et identitaire semble avoir envahi les œuvres littéraires des Québécoises au cours des dernières années au point où plusieurs auteures présentent des personnages féminins qui ressentent un sentiment d'impuissance intense annihilant leur envie de vivre. Il s'agit de trouver les raisons socio-historiques ayant motivé l'émergence de cette nouvelle figure dans la littérature québécoise. Bien que la femme ne se présente pas elle-même de façon flatteuse ou idéalisée dans ces textes, l'image de la femme parfaite semble être une véritable obsession : un monstre dont les personnages féminins peinent à se défaire.

## **ABSTRACT**

The objective of this study is to evaluate the impact that the Quiet Revolution (1960-1966) could have had on following generations who did not participate in it. The authors that were chosen for this research, Vickie Gendreau, Clara Brunet-Turcotte and Audrée Wilhelmy, are young women whose focus is on intimate writing. A feeling of anxiety towards existence and identity seems to have taken over the literature of Quebec in recent years to a point where authors create feminine characters who feel so powerless that it overwhelms them and kills their will to live. Here we try to find socio-historical reasons that would have motivated the emergence of this kind of figure in Quebec literature. Even though the view of women is not necessarily flattering or idealized in these texts, female perfection seems to be a true obsession: a monster from whom female characters try to break free.

À mon père,  
pour tout.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice, Marie-Hélène Larochelle, pour sa patience, son soutien et sa disponibilité. Nos discussions et vos conseils ont rendu le parcours particulièrement enrichissant. Merci.

J'aimerais également remercier Anne Caumartin pour les suggestions très justes et le précieux travail de révision.

Je voudrais exprimer ma gratitude à Jean-Pierre Thomas d'avoir compris mes obsessions singulières et de les avoir nourries en proposant des lectures philosophiques constituant l'une des bases de ce mémoire.

Enfin, un grand merci à mon mari, ma famille, ainsi que mes amis pour les encouragements, l'écoute et le soutien inconditionnel. Tout cela m'est si précieux.

# TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Abstract .....	ii
Dédicace.....	iv
Remerciements.....	iii
Introduction .....	1
État de la question .....	4
Méthodologie.....	9
Chapitre 1.....	14
1.1 La mort imposée : Vickie Gendreau .....	14
1.2 Raconter sa mort : entre fiction et autofiction.....	15
1.3 Sexualité et vulgarité pour mieux exister .....	20
1.4 Le suicide afin de reprendre le contrôle .....	24
1.5 La solitude qu'impose le spectre de la mort.....	26
1.6 Déclin du corps : la face du monstre.....	28
1.7 De « Queen » à « Drama Queen » .....	33
Chapitre 2.....	34
2.1 Choisir la mort, se rendre monstrueuse pour mieux vaincre : Clara Brunet-Turcotte .....	34
2.2 Paratexte.....	37
2.3 La monstrosité du personnage de Mélisse : plusieurs aspects .....	39
2.3.1 Trouble alimentaire .....	40
2.3.2 Isolement et solitude extrêmes .....	47
2.3.3 Au niveau des pensées et des comportements .....	50

2.4 Une critique de la société .....	56
2.5 Brunet-Turcotte et Gendreau : rédemption dans l'écriture.....	60
 Chapitre 3.....	63
3.1 Épouser le monstre, s'y donner : Audrée Wilhelmy .....	63
3.2 Constance : le désir de la jeunesse éternelle.....	64
3.3 Abigaëlle Fay : l'obsession de la perfection .....	67
3.4 Frida-Oum : la maternité monstrueuse.....	72
3.5 Marie : l'incarnée .....	75
3.6 La réécriture d'un conte phallocrate.....	80
3.7 Gendreau, Brunet-Turcotte, Wilhelmy : « auteures en série » .....	82
 Conclusion .....	93
 Bibliographie.....	101

« Sous l'ornementation, dort la rébellion<sup>1</sup> », Martine Delvaux.

## Introduction

Cette étude a pour but d'évaluer l'influence qu'a pu avoir la Révolution tranquille (1960-1966) sur les générations suivant celle y ayant directement assisté. La recherche préliminaire a permis de constater que les écrivaines nées entre 1966 et 1996 exploitent des motifs qui se répondent. Nous nous penchons uniquement sur des textes impliquant une écriture de l'intime, genre privilégié par les auteures choisies dans le cadre de cette recherche. Nous tentons donc d'en dégager les principales caractéristiques afin de comprendre comment les revendications issues de la Révolution tranquille se répercutent dans la littérature québécoise contemporaine. Les thèmes de la religion, de l'identité, tant culturelle que sexuelle, du féminisme ainsi que de la contre-culture se font échos dans plusieurs romans écrits dans les deux dernières décennies. Il s'agit d'analyser comment ces problématiques sont abordées dans les récits étudiés, mais également de quelle façon elles ont évolué, ce qu'elles sont devenues. Une angoisse existentielle et identitaire semble avoir envahi les œuvres littéraires des Québécoises au cours des dernières années au point où des écrivaines présentent des personnages féminins qui ressentent un sentiment d'impuissance intense qui annihile leur envie de vivre.

Est-ce que le grand projet de la Révolution tranquille a réussi à se transposer au sein de la littérature québécoise moderne a-t-il échoué ? Est-ce que les femmes ont repris possession de leur corps, de leur existence ou sont-elles toujours victimes des mêmes carcans ?

Les auteures choisies dans le cadre de cette analyse, Vickie Gendreau, Clara Brunet-Turcotte et Audrée Wilhelmy, sont de jeunes écrivaines qui ont été publiées entre 2014 et 2015. La critique ne s'étant pas encore penchée sérieusement sur leurs œuvres, il y a un manque flagrant d'études à leur sujet, d'où l'intérêt du présent mémoire. Il s'agit donc de

---

<sup>1</sup> Delvaux, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p. 23.

voir en quoi ces voix se recoupent et se répondent dans le but de faire un constat sur un certain pan de la littérature féminine contemporaine québécoise.

Au-delà de l'analyse du texte, il devient intéressant de trouver les raisons socio-historiques qui ont motivé l'émergence d'une nouvelle figure féminine dans la littérature québécoise. Bien que la femme ne se présente pas elle-même de façon flatteuse ou idéalisée dans ces textes, l'image de la femme parfaite semble être une véritable obsession : un monstre dont les personnages féminins peinent à se défaire. Il demeure néanmoins important de ne pas sombrer dans une controverse féministe : l'idée n'est pas d'établir quelque généralité que ce soit, mais bien de présenter une branche de la littérature féminine moderne.

Outre la contemporanéité des œuvres étudiées et que les auteures, toutes québécoises, appartiennent à la même génération ainsi qu'au même contexte social, l'intérêt du sujet vient principalement du fait qu'elles proposent toutes des romans qui traitent de monstrosité et de féminisme. Wilhelmy, B.-Turcotte et Gendreau présentent des textes du genre de l'écriture de soi mettant en scène des personnages égocentriques qui sont habitées par des pulsions mortifères. De plus, ces dernières ont des préoccupations semblables qui se font écho. Les trois écrivaines adoptent également une posture similaire et dérangent tant par leurs propos que par leur manière bien particulière de s'en prendre à plusieurs tabous. Le fait que ces jeunes écrivaines québécoises aient été peu étudiées jusqu'à maintenant participe à l'intérêt et au défi que constitue cette étude. La critique encore très limitée concernant ces textes permet de penser qu'un large pan de la littérature féminine québécoise n'a pas été étudié, d'où la pertinence de le faire afin de parvenir à mieux la comprendre. De plus, il est intéressant d'analyser la littérature québécoise récente en prenant en considération les répercussions de la Révolution tranquille dans le but de voir si les revendications ont porté fruit. Il s'agit de nous pencher sur trois œuvres contemporaines écrites par des auteures féminines, mais également de les analyser, d'un point de vue sociologique et historique. Nous établirons donc des liens entre les écrits, l'histoire féministe de la province, la théorie de l'écriture de soi ainsi que



certaines caractéristiques récurrentes dans le but de dresser une nouvelle clé de lecture pertinente.

Il s'agit également de voir comment le fait que les auteures des textes du corpus soient des femmes influence leur rapport avec le corps, la mort, l'altérité ainsi que la monstrosité. Le paradoxe de l'écriture au féminin, relevé par Lucie Joubert dans *Le carquois de velours*, joue entre le désir des auteures d'être reconnues par l'institution littéraire alors qu'en même temps, elles tentent de défendre une certaine marginalité<sup>2</sup>. Cette brèche au niveau de l'identité est flagrante et mérite d'être étudiée.

Vickie Gendreau, qui n'a pu écrire que deux romans avant que le cancer ne l'emporte, a légué des textes monumentaux qui repoussent les limites de l'autofiction avec une remarquable poésie. Ces textes, liés les uns aux autres, donnent une perspective différente de la littérature féminine canadienne-française. Pour sa part, Clara Brunet-Turcotte a publié son premier roman en 2015 après avoir travaillé à un recueil de poésie. Le personnage qu'elle propose dans *Demoiselles-cactus* représente parfaitement l'image du monstre au féminin. Ce dernier, prisonnier d'une condition malsaine qui le pousse inévitablement vers la mort, s'autodétruit et vit dans des conditions peu souhaitables. Audrée Wilhelmy dans *Les sangs*, reprend l'histoire du célèbre conte *Barbe-bleue*, mais cette fois du point de vue des sept femmes. Cette particularité rend le texte original et redonne un certain pouvoir à des personnages féminins, tout aussi déviants que leur maître, qui n'avaient pas eu la chance de s'exprimer dans l'œuvre initiale. Ces trois romans présentent des personnages féminins aux prises avec la mort, que les personnages la choisissent, la subissent ou l'acceptent. La notion de monstre chez ces auteures est forte et est empreinte des réalités culturelles modernes au Québec.

Les personnages principaux des trois romans portés à l'analyse se battent tous contre un monstre intérieur au point d'en devenir monstrueux eux-mêmes. Il existe deux enjeux lorsque vient le temps de définir le monstre : il faut évaluer les caractères physiques et

---

<sup>2</sup> Joubert, Lucie, *Le carquois de velours : L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, coll. Essais littéraires, 1998, p. 11.

psychologiques d'une telle entité. Il va sans dire qu'aujourd'hui le personnage monstrueux physiquement n'a pas nécessairement une laideur morale, et vice versa. Puisque l'entité monstrueuse est constituée de nuances, elle est complexe à définir. La définition, qui ne peut être fixe, se métamorphose au gré de la société qui réagit aux événements historiques et sociaux, qui développe de nouvelles peurs et finit toujours par ostraciser cet « autre » qu'elle considère menaçant.

Chez Gendreau, la maladie incurable qui l'assaille ainsi que la mort qui la menace représentent le monstre qui affaiblit le personnage jusqu'à la diminuer physiquement et mentalement au point où elle se décrit elle-même comme un être repoussant, en marge de la société. La maladie, plus précisément le cancer, terrorise les sociétés contemporaines qui préfèrent parler le moins possible des derniers moments des mourants ainsi que des transformations que la maladie peut occasionner. Gendreau plonge dans le tabou et expose, en détail, en quoi ce combat perdu d'avance la transforme. Le personnage de Clara Brunet-Turcotte se détruit littéralement et est aux prises avec un trouble alimentaire qui la pousse à être la pire version d'elle-même. Se mettant elle-même en marge de la société, elle devient un être abject, sale, aux comportements monstrueux jusqu'au moment où elle rencontre un être dont la monstrosité est pire que la sienne. S'inscrivant parfaitement dans la définition de la monstrosité, les personnages du roman de Wilhelmy ne trompent pas. Ces derniers, qu'il s'agisse des sept femmes qui sont à la fois perverses, méchantes, trompeuses et manipulatrices ou encore du mari décrit comme un ogre cruel, tous les éléments sont en place afin de mettre en scène une histoire où la méchanceté est au premier plan.

### État de la question

Le mot monstre vient du latin *monere* qui signifie montrer. Cela veut donc dire que le monstre se montre, se met de l'avant afin d'être vu. En s'exposant de la sorte, le monstre s'exhibe et s'inscrit comme un être d'opposition. En effet, ce dernier se rejette lui-même et refuse le monde dans lequel il évolue. Il fait le choix de se mettre à part afin de se distinguer davantage d'une part, mais également de protester contre une tare qui l'affecte

profondément. Cet être mystérieux prend une grande place dans la littérature moderne. Dans ces textes, le monstre peut être valorisé ou dénoncé par l'auteur selon le contexte ce qui rend le personnage encore plus riche à analyser.

Simon Harel, dans *Attention écrivains méchants*, se penche sur la méchanceté littéraire, phénomène de plus en plus présent qui fascine tant les lecteurs que les auteurs eux-mêmes. Harel tente de définir ce qu'est la violence contemporaine et d'en mesurer les multiples enjeux tout en se questionnant sur sa propre méchanceté en tant qu'auteur. Harel déclare que « L'écriture du crachat, de la détestation est une façon de s'emporter, de mettre en cause une compréhension idyllique des fondements de la subjectivité<sup>3</sup> ». De par ces propos, l'auteur confirme sa position quant à la responsabilité de l'écrivain qui choisit la méchanceté. Il tient à dégager les caractéristiques du phénomène ainsi que les causes, mais désire évaluer les conséquences qu'une telle écriture peut avoir sur l'écrivain d'abord, mais également sur ses lecteurs.

De plus, il explique comment l'époque et la culture changent le visage du monstre qui s'est métamorphosé en valeureux criminel du temps de Balzac, pour passer par le despote cruel après la Deuxième Guerre mondiale et qui est principalement représenté, de nos jours, par un musulman terroriste et ce, depuis le 11 septembre 2001. Cette mouvance dans la conception du monstre est clé lorsque vient de temps de bien comprendre le phénomène de l'écrivain méchant et de ce qu'il véhicule et c'est pourquoi Harel, dans son essai, y accorde autant d'importance. Ce dernier définit le monstre comme étant le produit d'une société, mais également comme étant différent, à part de cette culture dans laquelle il évolue. L'« autre » effraie, terrorise même, mais il se peut que cet « autre » ne corresponde en fait qu'à un malaise interne, qu'il fasse écho à une partie de l'individu auteur qui préfère ostraciser cette différence que de ne l'accepter. Cette idée est aussi mise de l'avant dans *Attention écrivains méchants* et constitue un élément important de la théorie de Harel.

---

<sup>3</sup> Harel, Simon, *Attention écrivains méchants*, Québec, PUL, 2011, p. 5.

L'essai de Simon Harel est particulièrement pertinent puisqu'il prend en compte tant les changements technologiques et donc, de transmission de l'information que culturels. Il établit un portrait clair situant l'écrivain-méchant et ses raisons de choisir de prendre la plume pour décrire un monde plus violent, plus fidèle à sa représentation. Le fait de s'attaquer de façon philosophique et sociocritique à une telle problématique est intéressant puisqu'il fait des liens entre les conséquences de la postmodernité, la double cruauté du réel ainsi que les nouveautés au niveau littéraire.

*Le dire-monstre*, dirigé par Marie-Hélène Larochelle, est un ouvrage collectif qui porte sur la figure du monstre dans la littérature moderne et les auteurs utilisent la sociocritique pour mener leurs analyses approfondies. Larochelle décrit l'être monstrueux comme étant une créature hors norme qui peut se définir tant par une apparence physique différente que par des comportements immoraux. Le monstre n'aurait pas une identité fixe et tendrait à se métamorphoser avec les décennies, s'adaptant à une société sans cesse en mutation. Le monstre se veut donc le produit d'une culture, il s'adapte, prend les tabous d'assaut, dérange et pousse le plus souvent vers une profonde remise en question. L'ouvrage *Le dire-monstre* réussit à mettre en lumière un type de personnage qui dégoûte autant qu'il fascine et de faire ressortir la légitimité ainsi que l'importance de la présence monstrueuse dans l'univers littéraire. Les auteurs du collectif proposent tous une définition différente du phénomène monstrueux et l'appliquent à des œuvres précises ce qui a pour résultat de formuler une définition riche et précise, contribuant à la pertinence de l'ouvrage.

Lucie Joubert, dans *Le carquois de velours*, traite de l'ironie en tant que phénomène littéraire. L'auteure définit l'ironie comme étant un procédé littéraire de plus en plus présent dans la littérature féminine québécoise qui est une façon d'exprimer une agressivité n'étant jamais innocente. Il s'agirait donc d'une autre forme de la méchanceté se retrouvant au cœur de la littérature féminine québécoise. Là où la théorie de Joubert devient particulièrement intéressante, c'est qu'elle précise que la victime de l'ironie peut être l'« autre », mais peut aussi, à l'occasion, être soi-même. C'est ce qu'elle appelle « l'auto-ironie ». Cette forme de dénigrement de soi, caractéristique de plusieurs auteures,

est signe que la femme souffre de la difficulté à trouver sa place dans la société<sup>4</sup>. Il s'agit donc, pour la femme qui s'auto-ironise, de se juger elle-même, mais également de juger de façon cinglante, ses semblables. Dans cette optique, le fait que les personnages de Gendreau et de B.-Turcotte se dénigrent constamment, s'imposent des souffrances inimaginables, et se comparent sans cesse pourrait s'expliquer par ce « mal-être » qu'elles ressentent de ne pas avoir une identité forte au cœur d'une société postmoderne.

Afin de pousser la réflexion encore plus loin, nous verrons également à quel point la mort, qu'elle soit choisie ou imposée, peut être présente dans les textes proposés ici. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la mort ?*, Roland Quilliot a tenté de parcourir les différentes conceptions de la mort tout en tentant d'en suivre l'évolution. Comment l'homme réagit-il face à la mort de l'autre, d'un proche ou même à la perspective de sa propre mort. Ces questions sont soulevées, puis expliquées de manière à établir un constat clair.

Quilliot se penche aussi sur notre société moderne en tentant d'expliquer l'état actuel de la chose. Il parle, entre autres, des rituels d'accompagnements des mourants d'autrefois à aujourd'hui. Il souligne, par contre, que dans les sociétés modernes, ces rituels n'existent plus, qu'ils se sont perdus et que cela représente une immense perte qui peut expliquer, en partie, pourquoi l'homme moderne ne sait plus comment accepter la mort ni comment mourir. Ces faits sont particulièrement intéressants à souligner dans le cas d'une analyse des représentations de la mort chez Gendreau, B.-Turcotte ainsi que Wilhelmy qui proposent des visions bien précises d'une fin de vie souhaitée ou non.

Pour sa part, l'ouvrage *La mort* de Vladimir Jankélévitch se penche sur la question existentielle de la fin de la vie humaine et propose une réflexion sur ce qui fascine et terrorise les hommes depuis toujours, mais d'un point de vue plus philosophique que sociologique. La pensée de l'auteur s'articule autour d'un principe de recherche des « trois temps du Temps » tel qu'expliqué par le penseur dès l'introduction. En effet, il s'agit d'analyser les trois grandes étapes : la mort en deçà, la mort sur le moment et la mort au-delà.

---

<sup>4</sup> Joubert, Lucie, *op.cit.*, p. 46.

Jankélévitch se penche également sur la façon dont l'homme réagit face à la mort, la sienne et celle de ses proches, peu importe la préparation qu'il croit faire, ce qui sera particulièrement pertinent lorsque viendra le temps d'analyser l'œuvre de Vickie Gendreau. Il s'agit alors d'expliquer les réactions humaines possibles et de les vulgariser. En fait, l'humain semble adopter le même comportement lorsqu'il fait face au phénomène létal : il sait que la mort est la seule justice, mais ne le comprend pas et ne le réalise pas de façon concrète. Jankélévitch explique donc que la fin de l'existence n'est réellement assimilée que le jour où elle devient une affaire personnelle, au moment où une prise de conscience de la finalité de soi apparaît comme une possibilité réelle et que le moment du trépas s'envisage à très court terme. L'auteur identifie aussi les différences entre la mort en première, seconde et troisième personne afin de faire un lien entre la proximité du phénomène et la façon d'y réagir.

L'ouvrage intitulé *La mort ; essai sur la finitude* par Françoise Dastur traite du phénomène létal qui terrorise autant qu'il fascine l'homme depuis la nuit des temps. La problématique principale sur laquelle se penche l'auteure est celle de la difficulté pour l'être humain d'adopter une attitude authentique face à sa propre mort et celle de l'autre. Dastur soutient que l'espèce humaine n'arrive pas à faire face à cette inévitabilité du destin de façon saine et qu'elle a tendance à fuir les pensées mortifères parce qu'elles sont aussi douloureuses qu'abstraites. L'ouvrage tente de répondre à plusieurs questions sur la finitude humaine et tente de vérifier s'il y a contradiction à essayer d'étudier de façon philosophique un phénomène, principalement expliqué par la religion, qui marque la fin de tout. Puisque, comme le souligne Dastur, tant la philosophie que les religions sous-entendent une immortalité de l'esprit.

La pertinence de cet ouvrage dans le cadre de cette analyse vient principalement du fait que l'auteure apporte un angle différent par rapport à la recherche d'authenticité face à la mort. Les personnages des romans, tous aux prises avec la grande faucheuse, réagissent différemment émotionnellement, mais ont tous décidé d'utiliser l'écriture afin de s'émanciper, de se comprendre, de s'exprimer.

## Méthodologie

La méthodologie privilégiée pour cette étude se concentrera sur les théories ainsi que sur les critiques de l'autofiction. Bien que la narratologie sera prise en compte, uniquement le pan de cette dernière qui récupère la théorie de l'autofiction sera utilisée.

La pratique de l'autofiction et de l'écriture de soi est de plus en plus courante depuis les vingt dernières années et les études sur le genre ne cessent de se multiplier. En effet, il semble y avoir un malaise quant à la définition des écrits autofictionnels. Plusieurs théoriciens se sont penchés sur la question dans le but d'établir ce qui devient la définition ultime du genre. Serge Doubrovski qui a non seulement donné au genre son nom, mais a surtout servi de modèle depuis la parution de son roman *Fils* en 1977. Ce roman qui a longtemps suscité la controverse de par ses propos autobiographiques a d'abord choqué puis a donné un souffle important à l'écriture de soi. Pour Doubrovsky, qui a fondé le pays de l'Autofiction<sup>5</sup>, afin de s'inscrire dans le genre de l'autofiction, le « je » doit être à la fois auteur, narrateur et protagoniste<sup>6</sup>. Il revient donc à dire que sans ces trois conditions, il y a transgression du genre. Plusieurs querelles, entre autres avec Philippe Gasparini qui croit que le genre ne correspond à aucun pacte de lecture justifiable, ont ébranlé la structure de l'écriture de soi et ont soulevé plusieurs questionnements.

Chloé Delaume, dans un essai publié en 2010, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, explique sa vision de ce genre littéraire. Pour cette dernière, il s'agit d'utiliser la première personne du singulier afin de se raconter, mais surtout de se réécrire, de prendre le contrôle sur des événements troublants. Delaume va encore plus loin en disant que ce type d'écriture permet à l'auteur de se dévictimiser face à des épreuves vécues dans le passé. L'écriture de soi permettrait donc de se donner une nouvelle chance, une nouvelle

---

<sup>5</sup> Delaume, Chloé, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, collection Travaux pratiques, 2010, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

vie tout en laissant une place importante à la revendication, l'engagement personnel et social, mais serait avant tout un acte d'impudeur. Les auteurs prennent la parole, s'exposent, s'acceptent et se rejettent dans le but de donner accès à une vérité qu'ils sont les seuls à pouvoir confirmer. Ainsi, pour Delaume, le personnage d'autofiction n'a pas besoin de porter le même nom que son auteur afin de s'inscrire dans le genre. Il en revient à dire qu'un auteur pourrait raconter aussi fidèlement sa vie à la première personne, mais utiliser un autre prénom que le sien pour son narrateur et il s'inscrirait tout de même dans l'écriture de soi. À cheval entre fiction et autobiographie, les récits autofictifs ont ceci de particulier que les frontières sont à peu près inexistantes. C'est dans cet angle que nous analyserons les textes choisis pour ce mémoire puisque les propos tenus par les personnages s'inscrivent dans cette définition libre et précise à la fois.

Patricia Smart, dans *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, relate l'histoire complète des écritures de soi au féminin dans la tradition littéraire québécoise. Cette évolution qui passe tant par le récit de voyage que par le journal intime se termine avec l'avènement de l'autofiction avec Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche. Smart ne fait pas que relater et résumer les différentes publications, mais explique l'apport sociologique et historique de ces écrits sur la situation de la femme. En parlant de l'écriture de soi, elle soutient que :

Tragiquement, ces ouvrages, tout en donnant une voix aux questionnements identitaires de la jeune génération, n'arrivent pas à poursuivre et à faire avancer la quête de soi amorcée dans les textes antérieurs. Au contraire, les narratrices, malgré leur lucidité, exhibent un besoin d'autodestruction qui semble l'aboutissement de tous les éléments négatifs contre lesquels luttent leurs aïeules. Par une triste ironie, l'œuvre d'Arcan renoue avec celle de Marie de l'Incarnation par un besoin de transcendance qui, faute de trouver un objet sur lequel se fixer, se retourne contre lui-même en une expression de pur nihilisme<sup>7</sup>.

Ces réflexions, très justes, enrichissent l'ouvrage de Smart et permettent de pousser la théorie encore plus loin. Elle traite non seulement des différentes figures de la femme

---

<sup>7</sup> Smart, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2014, p. 283.



présentes dans la littérature contemporaine québécoise, mais avance que la perte d'identité constitue le nœud de ces nouvelles revendications littéraires. Ainsi, le personnage de la femme sacrificielle, présent chez Wilhelmy, mais aussi chez Gendreau et Brunet-Turcotte, démontre que la féminité poussée à l'extrême cause des fins tragiques et s'exprime souvent dans la plus grande des vulgarités. Le but serait de choquer, de crier plus fort afin de se faire entendre et faire passer un message. Lequel ? Smart croit que ce dernier n'est pas encore énoncé clairement.

Madeleine Ouellette-Michalska a écrit un ouvrage, *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, qui se penche sur les pratiques littéraires de l'autofiction et de l'écriture intime, mais d'un angle différent. En effet, la théoricienne propose un débat sur la pureté des genres littéraires et mentionne d'entrée de jeu que les écrivaines féminines sont majoritaires lorsqu'il est question de ces genres intimistes<sup>8</sup>. Selon l'auteure, qui rejoint Chloé Delaume sur ce point, il est impossible de trouver une définition ultime au genre de l'autofiction. Par contre, elle souligne que certains éléments sont récurrents d'un texte à l'autre : certains thèmes, certaines analogies et une « tendance à rétablir le sujet au centre du texte<sup>9</sup> ». Ces caractéristiques communes, l'auteure les nomme, les explique et en démontre toute l'importance pour cette nouvelle littérature.

De plus, elle aborde le sujet d'un angle féministe ce qui permet à l'auteure de critiquer la situation féminine moderne. Elle se penche également sur les raisons de la popularité de ces genres chez les auteures québécoises contemporaines en utilisant la même perspective. Ensuite, il est important de noter que l'essayiste ajoute à sa réflexion un aspect sociohistorique détaillé ce qui fait de l'ouvrage un outil de référence complet. Ainsi, elle aborde la place de la femme dans la société d'un point de vue historique expliquant les changements ayant mené à une métamorphose du statut de la femme à travers le temps. L'ouvrage se conclut sur la postmodernité et ses conséquences qu'elle critique vertement.

---

<sup>8</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Documents, 2007, p. 16.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

Le texte de Ouellette-Michalska, publié en 2007, est plutôt récent et inclut des références à des auteures telles que Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan, écrivaines controversées qui ont marqué l'univers autofictif du Québec. Il est aussi question d'exposer les conséquences ainsi que les raisons du fait que ces genres de l'intime soient préconisés par des femmes, ce qui est particulièrement pertinent pour l'étude dont il sera question ici. Elle met de l'avant le trouble identitaire qu'elle croit au cœur de ces manifestations littéraires. Cette dernière croit que la femme moderne québécoise souffre d'un vide identitaire profond qui est exprimé dans la littérature. Ce manque de précision au niveau de l'identité féminine semble, selon l'auteure, causer une souffrance qui se répercute dans les écrits contemporains. Elle croit que la cassure existentielle vécue par la femme après la Révolution tranquille a causé un tort innommable aux générations suivantes. Ainsi, elle se penche sur les répercussions de cet échec identitaire au féminin et écrit sur l'importance du corps pour la femme d'aujourd'hui. Cet aspect est particulièrement important dans le cadre de notre recherche puisque les personnages principaux des trois romans à l'étude se battent sans relâche contre un corps qu'elles prennent en défaut. En lien avec l'enveloppe corporelle qui se retrouve au cœur de la majorité des récits du genre de l'écriture de soi et de l'intime, Ouellette-Michalska se questionne sur la « société du spectacle<sup>10</sup> » dans laquelle nous vivons. Elle croit que le fait que la femme veuille s'exposer et qu'elle ne fasse plus la différence entre ce qui est privé ou public marque la singularité des écrits au féminin moderne. Elle croit que les mystères de la femme et de son corps en tant que tels ont été résolus avec l'avènement d'Internet où tout est dit et montré sans retenue<sup>11</sup>. De ce fait, la situation de la femme est précarisée par cette accessibilité nouvelle qui la rend encore plus objectivable.

L'auteure s'intéresse aussi aux revendications féministes présentes dans cette littérature unique et s'efforce d'explorer les zones d'ombres comprises dans cet univers singulier. Le ton de Ouellette-Michalska est très juste et l'ouvrage se veut complet. L'auteure fait le tour du sujet, s'éloigne de la théorie établie afin d'appliquer ses propres réflexions aux

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 97.

lecteurs, ce qui rend l'analyse pertinente et intéressante.

En France, Virginie Despentes, Valérie Valère, Catherine Breillat, Catherine Millet et Catherine Cusset ont toutes choisi l'écriture de soi et participent à une tendance destructrice dans la représentation de la figure féminine contemporaine. Il ne s'agit pas de la seule voie, mais il faut néanmoins reconnaître que cette dernière se fait de plus en plus populaire : des femmes qui s'exposent, dénoncent et cherchent leur identité qui se confond entre l'image publique et privée. Au Québec, Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche sont les figures de proue de ce type d'écriture. Ultimement, il n'en demeure pas moins que les écrivains qui choisissent cette voie ont envie de brouiller la ligne qui se situe entre l'espace public et l'espace privé. Ils veulent se raconter tout en se permettant la possibilité d'être les seuls à savoir où se situe la ligne entre leur réalité et la fiction qu'ils mettent en scène. Cette caractéristique rend le genre particulièrement intéressant et fait surtout en sorte que ce soit celui qui se prête le mieux à la présente étude : nous voulons démystifier cette nouvelle figure qui prend de plus en plus de place dans la littérature québécoise. De quelle façon les femmes se représentent-elles dans le discours littéraire ? Pourquoi miser sur une sexualité débridée ? En quoi les obsessions de la perfection physique et de la jeunesse éternelle influencent-elles l'image projetée par ces personnages autofictifs ? Pourquoi ces jeunes femmes présentées par les auteures semblent-elles autant habitées par des pulsions mortifères ?

## Chapitre 1

### 1.1 La mort imposée : Vickie Gendreau

*Drama Queens* de Vickie Gendreau explore le phénomène létal sous un angle particulièrement intime. Nous verrons que la narratrice du roman est, dans un premier temps, victime de l'entité monstrueuse qu'est la mort, puis devient elle-même un élément monstrueux alors qu'elle est transformée par les effets de la maladie incurable dont elle est atteinte. Il est possible de postuler que la narratrice devient ce tabou que nous préférons éviter, ne pas nommer, ce dont nous ne voulons pas parler ou que nous préférons ne pas voir. Il s'agira donc d'analyser les effets que le monstre (la mort) peut avoir sur sa victime et quelles réactions il suscite chez cette dernière afin de voir si ses réponses face à sa propre finalité s'inscrivent dans un registre émotionnel particulier.

L'entité qu'est le monstre est particulièrement complexe à définir puisqu'il ne s'agit pas d'une identité fixe<sup>12</sup>, mais bien d'une identité en constante mouvance, influencée par la société. Le phénomène du monstrueux étant de plus en plus présent dans la littérature contemporaine<sup>13</sup> contribue à donner au terme un amalgame de caractéristiques particulières. Chez Zola et les naturalistes, par exemple, le monstre était facilement identifiable<sup>14</sup>. En effet, l'être monstrueux était une franche combinaison d'une laideur physique et morale, ce qui n'est pas le cas de la narratrice de Gendreau ni de celles sur lesquelles nous nous pencherons dans nos autres analyses. En fait, l'aspect monstrueux retrouvé chez les narratrices des romans choisis pour cette étude se situe principalement du point de vue psychologique malgré le fait que certaines d'entre elles choisissent de se complaire dans une certaine laideur physique afin de faire écho à leur faible estime d'elles-mêmes. La narratrice de Gendreau n'est pas méchante et ne s'attaque pas à autrui. Ces femmes modernes, celle de *Drama Queens*, mais aussi celles évoluant dans les textes de Clara Brunet-Turcotte et Audrée Wilhelmy, retournent leur mal de vivre et leur ironie

---

<sup>12</sup> Larochelle, M.-H. (dir.), *Le Dire-Monstre*. (dossier) *Tangence*, No 91, automne 2009, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>14</sup> Ménard, Sophie, dans : Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, PUL, 2008, p. 58.

destructrice envers elles-mêmes. Elles sont les réceptacles de leur colère profonde, réception sur laquelle elles s'entendent toutes. Il s'agira de voir comment s'inscrit cette révolte chez Vickie, héroïne au cœur du texte de Gendreau.

De plus, les narratrices des deux autres romans analysés ultérieurement sont elles aussi aux prises avec la mort, mais, nous le verrons, ces dernières la choisissent ou la désirent, alors que le personnage de Gendreau la subit. *Drama Queens* s'inscrit donc dans cette logique de réactions par rapport à une fin, qu'elle soit espérée ou non, et qui pousse les personnages à se définir d'une façon particulièrement grotesque et lucide. Selon Quilliot, il y a plusieurs attitudes possibles face à sa propre mort : il y a « ceux qui détournent le regard et préfèrent ne pas voir<sup>15</sup> », « ceux qui veulent savoir ce qui leur arrive et mourir conscients<sup>16</sup> », « ceux qui éprouvent un sentiment de solitude absolue<sup>17</sup> », « ceux qui tentent de se battre jusqu'à la dernière minute, quitte à supporter les pires souffrances<sup>18</sup> ». En fait, la narratrice de Gendreau dans *Drama Queens* est tout cela à la fois et se plonge dans une multitude d'émotions : le déni, la panique, la tristesse et la nostalgie ainsi qu'une sincérité extrême sur lesquels nous nous pencherons afin de saisir toutes les subtilités de cette démarche ultime de dévoilement de soi.

## 1.2 Raconter sa mort : entre fiction et autofiction

Le phénomène léthal constitue la « loi universelle de toute vie<sup>19</sup> ». Ainsi, plusieurs philosophes et écrivains se sont penchés sur la question existentielle de la fin de l'existence humaine et ont proposé des réflexions sur ce qui fascine et terrorise les hommes depuis toujours. Roland Quilliot, grand penseur français qui s'est longuement attardé sur la question, a écrit :

Il y a des morts douces, qui ressemblent à une lente plongée dans le sommeil, et des morts atroces précédées d'un paroxysme de

---

<sup>15</sup> Quilliot, Roland, *Qu'est-ce que la mort ?*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 40.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7.

souffrance, physique ou psychologique. Des morts conscientes que le mourant voit approcher, parfois dans la résignation et parfois dans la terreur, et des morts par surprise, qu'on n'a pas vu venir. Des morts acceptées, parfois désirées — celles des vieillards épuisés qui ont perdu le goût de vivre et qui ne supportent pas de se sentir diminués, celles de malades qui en ont assez de souffrir—, et des morts refusées, vécues dans le désespoir, la révolte, la colère avec un sentiment d'injustice profonde — notamment chez ceux qui doivent quitter ce monde jeunes, sans avoir eu leur part, alors qu'ils sont pleins de désirs et de projets<sup>20</sup>.

Le spectre est large. Dans le cas de *Drama Queens* de Vickie Gendreau, la mort de la narratrice est documentée, décrite avec justesse dans les moindres détails, mais également avec violence et vulgarité par moment, en deux récits (le premier roman de l'auteure, *Testament*, a été publié en 2012). Les textes sont catégorisés comme romans, mais, tel que Gendreau l'a affirmé en entrevue à plusieurs reprises, ils se collent de si près à sa réalité personnelle qu'elle n'arrivait pas toujours à démêler le vrai du faux. En fait, l'auteure donne la parole à une narratrice autodiégétique à focalisation interne, caractéristique de l'autofiction selon les critères de plusieurs théoriciens spécialistes de la question. Il est important de mentionner qu'il n'est pas question ici de faire une distinction entre ce qui est véridique ou non au moyen d'une analyse du texte de Gendreau. Nous nous pencherons uniquement sur les pensées de la narratrice de *Drama Queens* afin de comprendre l'héritage qu'a tenté de laisser l'auteure alors qu'elle vivait les derniers moments de son existence.

Chloé Delaume, dans *La règle du je. Autofiction : un essai*, écrit : « Vivre son écriture, ne pas vivre pour écrire. Écrire non pour décrire, mais bien pour modifier, corriger, façonner, transformer le réel dans lequel s'inscrit sa vie. Pour contre toute passivité. Puisque. *On ne naît pas Je, on le devient*<sup>21</sup> ». Cet extrait correspond bien à l'entreprise menée par le personnage principal de Gendreau avec l'écriture dans son roman. Dans *Drama Queens*, la narratrice se sait condamnée à l'âge de vingt-trois ans lorsque les médecins lui apprennent que les traitements l'ont non seulement affaiblie, mais qu'ils n'ont été d'aucune utilité. Souvent, l'idée de mourir sans avoir eu le temps de s'accomplir

---

<sup>20</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 38-39.

<sup>21</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 8.

personnellement fait en sorte qu'il est encore plus difficile d'accepter sa finitude<sup>22</sup>. En effet, un sentiment de panique peut envahir l'individu qui est confronté à une telle réalité. Vickie, prénom de l'auteure, mais également celui attribué à la voix principale du texte, angoisse à la pensée de s'éteindre. Son premier réflexe est donc d'écrire. Elle rédige sans cesse, ouvre la porte de son intimité, de son inconscient, de ce que le lecteur croit être son quotidien, afin de se raconter, mais plus précisément de s'inscrire dans quelque chose qui lui survivra : la littérature : « Tout ce que tu penses, tu l'écris<sup>23</sup> ». Il ne s'agit pas pour la jeune femme de solliciter de la pitié, elle couche sur papier des mots, tous ceux qui exigent de prendre vie alors qu'elle se meurt :

Je me tire dans le pied en écrivant ce livre. Je m'en fous. Je vais mourir. Je vais en écrire huit autres avant. Un par année, comme François Blais. Je ne suis pas un escargot comme les autres auteurs. Je suis ici pour témoigner, confortablement installée dans mon gouffre<sup>24</sup>.

Cet acte, purement égoïste, apaise le personnage principal de l'histoire et semble faire partie d'un plan. Elle ajoute : « Je serais bien triste de découvrir qu'il ne me reste que quelques mois à vivre et d'avoir passé ces derniers jours à ne rien faire. C'est pour ça qu'il me faut tout écrire. Au cas où<sup>25</sup> ». Le personnage choisit donc d'écrire « au cas où » ce qui laisse croire que la jeune femme a encore espoir de survivre à cette maladie, malgré le pronostic de son médecin. Elle voudrait donc s'empêcher de tout noter, tout dire puisque cet acte important aura des conséquences qu'elle décède ou non. Elle prépare ainsi sa mort, mais aussi une vie à laquelle elle ose encore croire. Ainsi, elle relate son quotidien dans tout ce qu'il a de plus ordinaire, triste et angoissant. Ce refus de mourir, de partir sans rien laisser de significatif s'inscrit bien dans les écrits de Gendreau et fait partie de son projet :

Ça me ferait chier de mourir. Il y a encore tant de choses à dire, à raconter. Le monde qui raconte n'a pas de vie. Je me disais tout

---

<sup>22</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> Gendreau, Vickie, *Drama Queens*, Montréal, Éditions Le Quartanier (Série QR), 2014, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 130.

le temps qu'il fallait que je me garde des trucs à raconter. Too late. Là, je déballe tout<sup>26</sup>.

Comme Delaume l'indique dans son ouvrage sur l'autofiction, l'acte d'écriture peut devenir une forme de thérapie pour celui qui ressent le besoin de se réconcilier avec un pan de sa vie<sup>27</sup>. Dans le cas de la narratrice de Gendreau, le fait d'écrire lui permet aussi de faire le point et de se familiariser avec sa propre finalité qu'elle tente tant bien que mal de repousser : « Je dois apprendre à être en vie. Je crois que personne ne sait comment l'être correctement<sup>28</sup> ». N'est-il pas curieux de tenter d'apprendre à bien vivre le jour où nous nous savons condamnés ?

La narratrice laisse planer le doute quant à la véracité de ce qu'elle raconte : « J'écris de l'autofiction. J'écris de la fiction. Lequel des deux est mieux ? Ne réponds pas tout de suite. Jouons<sup>29</sup> ». Comme le mentionne Delaume, il arrive souvent que les deux entités, la femme et l'écrivaine, ne puissent coexister dans un même récit, il faut donc « redéfinir<sup>30</sup> » le *je*, « écrire pour suicider le *je*<sup>31</sup> ». La formule « suicider le *je* » est particulièrement forte et paradoxale parce que dans ce cas précis, il s'agit de mourir pour mieux se réinventer, pour mieux se forger une nouvelle identité à partir de ses propres cendres. Le suicide, acte définitif, prend une autre signification ici. La mise à mort littéraire d'une partie de l'auteur serait faite afin de permettre à ce dernier de revenir sous la forme qu'il souhaite, de repousser les limites de son histoire et de sa personnalité. Toutes les possibilités sont accessibles. Ainsi, la narratrice de *Drama Queens* s'inscrit dans cette démarche puisqu'elle lui permet de parler du passé, de le façonner à sa guise, de s'inventer un futur, de présenter une image d'elle-même que le lecteur ne peut que croire puisqu'il s'agit des seules marques d'elle désormais disponibles. Elle demeure donc maîtresse de son destin. En se réappropriant sa trame narrative personnelle, elle choisit d'assassiner une partie d'elle-même, de son existence, afin de la recréer, à sa guise, en mots. Dans cette démarche de dévoilement extrême, Vickie choisit de se mettre à mort

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>27</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 12.

<sup>28</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 57.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>30</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> *Id.*



afin d'exister, de renouveler cette identité qu'elle considère décevante. Il arrive même que la narratrice, pour faire suite à un passage où elle raconte une anecdote quelconque, déclare : « Ça, c'était de la fiction<sup>32</sup> » et même : « Là, tu vois, je mélange fiction et autofiction<sup>33</sup> ». Comme l'indique Delaume, l'autofiction est un genre expérimental<sup>34</sup> et il semble que la narratrice de Gendreau prenne plaisir à brouiller les limites entre la vérité et le mensonge. Elle fait constamment en sorte que le lecteur se questionne et interroge le texte en lui-même. Le but de l'autofiction n'est pas de promettre au lecteur de lui raconter toute la vérité, le pacte de lecture s'inscrit à un autre niveau :

Le processus de « fiction » ne porte plus sur « des faits strictement réels », mais sur le « moi » de l'auteur, un référent invérifiable. L'ambition de vérité n'a pas disparu, mais c'est à « l'expérience de l'analyse » qu'il revient de produire et d'attester cette vérité langagière<sup>35</sup>.

Comme l'indique Philippe Gasparini dans son ouvrage *Autofiction : une aventure du langage*, la fiction réside dans le fait que l'auteur s'est lui-même analysé, qu'il a pris le recul nécessaire dans le but de raconter non seulement une histoire, mais dans le but de se raconter personnellement. Nous pouvons penser que le fait de ne pas prétendre que tout est véridique rapproche le texte de sa vérité, contrairement à l'autobiographie qui ne peut que mentir puisque l'auteur se fie à sa propre mémoire pour raconter et interpréter les faits. De plus, Gasparini mentionne que le fait de ne pas reconstruire le récit de sa vie de façon linéaire et chronologique ainsi qu'en ajoutant une démarche analytique et critique, permet à l'auteur de rompre avec son « enfermement narcissique » ce qui lui permet de se réinventer<sup>36</sup>. L'auteur du genre de l'autofiction part donc en quête de lui-même, se cherche, comme le fait la narratrice chez Gendreau, et « tente de saisir et de restituer une image du protagoniste, identifiable à l'auteur, mais virtuelle, hypothétique, morcelée<sup>37</sup> ».

---

<sup>32</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 107.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>34</sup> Delaume, Chloé, *op. cit.*, p. 20.

<sup>35</sup> Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 55.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 127.

Le roman se lit comme un long monologue intérieur où la protagoniste échange avec elle-même et s'adresse au lecteur en imaginant ses réponses : « Es-tu fâché ? Te sens-tu dupé ? Es-tu écœuré d'entendre parler de ma maladie ? As-tu lu mon autre livre ? Le sais-tu que j'ai le cancer ? Tu trouves ça lourd, han ?<sup>38</sup> » Les phrases sont courtes, directes, au présent de l'indicatif, malgré quelques analepses, et se terminent souvent par un point d'interrogation ce qui donne un rythme assez rapide, décousu par moment, à l'ensemble du texte. Le rythme narratif participe à la construction du personnage. Il est possible d'imaginer que la narratrice ne se lance pas dans de longues envolées lyriques pour donner l'illusion au lecteur qu'il accède directement à ses pensées. Cette dernière semble s'exprimer sous le coup d'une impulsion, d'un besoin. L'écriture mime le spontané de la pensée : « On continue un peu. J'ai encore des idées. Je vais faire des petits paragraphes, promis. Je vais arrêter de parler de ma maladie, aussi. Si j'en suis capable. Je vais essayer fort, fort<sup>39</sup> ». Puis, plus le roman avance, plus les phrases se font courtes et hachurées, signe que la condition de la narratrice se détériore. L'esthétique va jusqu'à se calquer sur la condition du personnage. Elle semble vouloir s'accrocher au lecteur puisque tant qu'elle écrit, qu'elle est lue, elle demeure en vie. Elle donne même une part de responsabilité au lecteur, en parlant du destinataire de *Drama Queens* : « Je l'écris pour toi. Tu l'as acheté avec ton argent, ce livre. Je t'appartiens. Toute ma vie entre tes mains. Tes mains<sup>40</sup> ». Le livre s'adresse donc à un lectorat plutôt large, la narratrice ne demande qu'à être lue pour exister et espère simplement que celui qui a le livre entre les mains ne se désintéressera pas avant « sa » fin.

### 1.3 Sexualité et vulgarité pour mieux exister

La narratrice de Gendreau met donc en scène sa mort, celle de son corps, mais également celle de son esprit qui décline lui aussi. Elle donne des détails qui, par moment, rendent le lecteur mal à l'aise d'être si impliqué dans l'intimité de la jeune femme mourante. Pour elle, il n'y a plus de tabous, tout se dit : « Ce matin, j'ai pissé dans ma couche. [...] Je

---

<sup>38</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 107.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 133.

baigne encore dans ma pisser. J'arrive dans la salle de bain. J'ai chié, je me suis brossé les dents, tout le processus [...]»<sup>41</sup>. Pourquoi se permettre de raconter des détails qui devraient probablement demeurer intimes ? Dans *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, Madeleine Ouellette-Michalska explique : « Dans son brouillage des points de repères influençant la saisie et la représentation, la postmodernité a entraîné la confusion des territoires intimes et collectifs<sup>42</sup> ». Exagération du projet introspectif, il semble que tout puisse être dit et écrit, il n'est pas nécessaire de faire abstraction des détails choquants puisqu'il n'y a plus de limites entre ce qui est privé ou de l'ordre de l'intérêt public.

Quilliot décrit le refus de trépasser comme les « désirs simples de persévérer et de ne pas être détruit<sup>43</sup> ». C'est ce que tente d'accomplir la narratrice de Gendreau en s'inscrivant dans la littérature québécoise. En fait, Vladimir Jankélévitch prétend qu'il est impossible de vivre sa mort au présent de l'indicatif, que cette dernière ne s'envisagerait qu'au futur. Nous pouvons, dans le plus probable des cas, nous en rapprocher, mais nous ne pourrions « jamais la vivre effectivement<sup>44</sup> ». En se projetant ainsi dans l'écriture de son existence, la jeune femme a tenté de s'ancrer dans son présent tout en s'assurant de demeurer, en quelque sorte, dans le futur. Jankélévitch ajoute, dans son ouvrage sur le phénomène létal : « Ainsi la mort joue à cache-cache avec la conscience : où je suis, la mort n'est pas ; et quand la mort est là, c'est moi qui n'y suis plus<sup>45</sup> ». Le texte ferait donc partie d'un projet permettant à la protagoniste de déjouer son esprit, tant qu'elle le peut afin de calmer la panique qui l'envahit. Ce besoin de demeurer vivant quelque part plonge le personnage de Vickie dans un état plutôt particulier. Elle tient à décrire son présent pour éloigner le futur, mais cherche aussi à raconter son passé afin de dresser un portrait complet de sa personne. À plusieurs reprises dans le roman, le lecteur a accès à des passages de la vie de la jeune femme, avant qu'elle se sache malade et condamnée : « J'étais danseuse. Je me demande si c'est pertinent d'en parler. Si tout le monde doit

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>42</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 21.

<sup>43</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 37.

<sup>44</sup> Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 34.

absolument savoir pour comprendre mon univers. Je ne suis pas prude<sup>46</sup> ». Elle donne non seulement de l'information sur ce qu'elle a été, mais raconte également des anecdotes de cette vie de bar<sup>47</sup> pour qu'il en reste quelque chose, pour ne pas que tout se perde avec son décès.

Martin Heidegger croit que l'homme n'est jamais authentique par rapport à sa propre mort<sup>48</sup>. Il semble qu'il soit extrêmement difficile d'affronter l'idée de notre propre fin puisque, entre autres, nous n'en savons rien. Il est vrai que nous nous en faisons tous une idée plus ou moins précise, qui nous hante et nous angoisse, mais qu'arrive-t-il lorsque nous devons la regarder en face ? La narratrice du roman a, pour sa part, opté pour le déni à maintes reprises. Roland Quilliot croit que la mort à la première personne « n'est peut-être pas la plus douloureuse, mais sans doute la plus fascinante et la plus angoissante<sup>49</sup> », ce qui explique le refus de la protagoniste face à son sort. Sigmund Freud a même soutenu la théorie selon laquelle « dans son inconscient chacun est persuadé de sa propre immortalité<sup>50</sup> ». Si tel est le cas, n'est-il pas logique qu'une femme à qui un cancer du cerveau incurable est diagnostiqué à l'âge de vingt-deux ans soit tentée de fermer les yeux ?

D'abord, la narratrice essaie de repousser l'idée de sa mort en optant pour un comportement séducteur et sexuel. Sa mort prochaine la pousse à se dévêtir virtuellement, à devenir vulgaire afin d'attirer l'attention. Par exemple, alors qu'elle assiste à un concert, consciente de sa condition, elle demande au garde de sécurité de lui permettre de rencontrer le chanteur. À l'homme qui lui demande pourquoi, elle répond simplement : « Je veux me mettre nue pour l'artiste monsieur. Je veux qu'il me voie nue. Je peux faire ça me mettre nue. C'est plus long, moins fluide qu'avant, mais je peux le faire. Je suis ben bonne là-dedans<sup>51</sup> ». Le fait d'essayer de se rendre désirable et sexuelle aux yeux d'une personnalité qu'elle admire lui permet d'oublier sa situation réelle. Elle

---

<sup>46</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 112.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>48</sup> Heidegger, Martin, *Être et temps*, Paris, Authentica, 1985 (réédition), p. 207.

<sup>49</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 37.

<sup>50</sup> Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, Paris, 2001, p. 236.

<sup>51</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 49.

essaie même de séduire le lecteur en s'adressant directement à lui : « J'ai fait plein de choses. J'ai mis plein d'autres pénis dans ma bouche. Je vais continuer à faire des choses. Je vais même en faire spécialement pour et avec toi. Oui, toi et tes prolongements mystérieux, lecteur<sup>52</sup> ». Ces mots, crus, surprennent, mais indiquent surtout le désir de normalité de la narratrice condamnée. En d'autres mots, elle souhaite redevenir celle qu'elle était avant son diagnostic : elle essaie de repousser les effets que la mort, qui prend de plus en plus de place, a sur ses pensées et son existence.

Jankélévitch affirme que le déni peut être accompagné d'une certaine forme d'espoir : il se penche sur le doute et l'espérance qui habitent même ceux qui se savent mourants<sup>53</sup>. Cette réaction naturelle colle parfaitement à la narratrice du roman de Gendreau. Le refus d'accepter la réalité telle qu'elle est peut s'exprimer de plusieurs façons. La protagoniste choisit, à plusieurs reprises, de faire fi de toutes pensées sur sa propre fin et rejette l'idée le plus possible. Le lecteur, qui a accès aux réflexions de la jeune femme, peut lire : « Je suis une grosse truie. Une grosse truie en vie, que je me disais. Mais là, je vais mourir. Je n'avais pas pensé à ça. Mourir pis tout. Ne pas y penser<sup>54</sup> ». Le déni est une réaction courante lorsque l'homme doit envisager sa propre mort ou celle d'un proche. L'individu peut être tenté de repousser la réalité du trépas afin de ne pas avoir à y faire face, afin de ne pas en faire quelque chose de trop personnel. La narratrice de Gendreau cherche à s'éloigner de ce destin qui lui a été annoncé et se reconforte, à quelques moments, dans ce refuge qu'elle s'est créé pour combattre cette maladie monstrueuse qui l'assaille de l'intérieur.

Dans l'ordre normal des choses, l'idée de notre propre décès, particulièrement lorsque nous sommes jeunes, est quelque chose d'abstrait. Quilliot, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la mort ?*, écrit :

Quoi qu'il en soit, il s'en faut de beaucoup pour que la conscience que nous avons de devoir mourir un jour nous

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>53</sup> Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 150-151.

<sup>54</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 55.

emplisse, à tout moment d'angoisse : la plupart du temps, et tant que nous nous sentons jeunes, nous percevons l'échéance de notre fin comme un horizon lointain, et nous la ressentons comme abstraite<sup>55</sup>.

Ainsi, tel que le penseur l'explique, il est difficile de croire que nous trépasserons, comme les autres. La jeunesse donne un sentiment d'invincibilité qui disparaît souvent avec l'âge. La narratrice de Gendreau, confrontée à un destin peu lumineux, est perdue entre un désir de faire face et celui de repousser cette mort qui la menace. Mourir alors que la vie adulte devrait à peine débiter est un non-sens faisant écho à la douleur ressentie par la narratrice du roman qui déballe tout, sans censure au moment où elle sent qu'elle perdra la bataille contre le spectre de la mort.

#### 1.4 Le suicide afin de reprendre le contrôle

La narratrice qui jongle entre lucidité et déni écrit, dès les premières pages du roman : « La vie, ça court vite, et la mort, ça s'attrape. La vie, c'est une expo compliquée, et la mort, une pièce de théâtre<sup>56</sup> ». Vickie, consciente de cette réalité, décide donc d'écrire sa mort elle-même, avant que la grande faucheuse ne l'emporte, prenant donc entre ses mains son éternité littéraire. Ce besoin de contrôle, cette envie de reprendre possession de son corps, mais également de sa destinée est le geste ultime de la narratrice qui essaie de se battre contre cette bête noire, la mort, qui la traque depuis plusieurs mois déjà. En effet, cette dernière est empoisonnée par les conséquences de la maladie incurable ainsi que par celles de la chimiothérapie et des autres médicaments qui lui sont prescrits afin d'apaiser les symptômes et la douleur. Aux prises avec cette double fragilité du corps et de l'esprit, Vickie se raccroche non seulement au lecteur avec qui elle croit entretenir une relation intime, mais également à cette idée selon laquelle une reprise de contrôle sur son existence pourrait être salvatrice ou du moins réconfortante.

Tout comme les autres narratrices féminines qui seront analysées ultérieurement, la narratrice réagit à son angoisse de la fin en tentant de la tromper avec l'idée du suicide. Si

---

<sup>55</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 37.

<sup>56</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 10.

elle décidait de mettre elle-même fin à ses jours, ne reprendrait-elle pas le contrôle de son existence afin de prendre position par rapport à son destin ? Nous pouvons voir les traces de ces pensées suicidaires dans le fait que certains noms de jeunes femmes s'étant donné la mort reviennent à plusieurs reprises dans le récit. Il est possible de croire que le titre du roman soit au pluriel afin d'intégrer la narratrice, mais également celles s'étant donné la mort dans l'attribution du qualificatif. « Drama Queen » est une expression servant à qualifier celles qui font des mélodrames avec des riens, amplifient tant leurs bonheurs que leurs malheurs et réagissent de façon exacerbée. Il semble que Gendreau voulait parler de ces femmes, qui, comme elle, vivent des drames, sont à fleur de peau et pensent à poser des gestes qui ne pardonnent pas. En effet, le nom de Nelly Arcan, auteure québécoise décédée en 2009, apparaît dans le roman comme un spectre tentateur<sup>57</sup>. Elle fait même une adresse à Ève Cournoyer, auteure-compositrice-interprète que Vickie aimait et qui s'est suicidée en 2012. Nous pouvons lire : « Pourquoi Ève ? Tu avais le choix. Je te comprends un peu. Moi aussi, j'ai eu les pensées qui vont avec le geste. Je prendrais des pilules bleues. Le pot au complet<sup>58</sup> ». Les aveux de la narratrice par rapport à son envie de mourir démontrent son besoin de réagir par rapport à ce qui lui arrive. D'autres confessions sont aussi faites : « Je vais me pendre. Je vais m'ouvrir les veines. Je vais me pitcher en bas d'un viaduc. J'ai des pensées suicidaires<sup>59</sup> ». Néanmoins, cette dernière exprime sa peur paranoïaque de mourir de façon ironique : « Je vais l'utiliser à fond, ce blender. J'ai un peu peur qu'il explose. Que la lame revole, spine out of control et me sectionne l'œsophage. Morte : accident de blender<sup>60</sup> ». Cet extrait permet de comprendre à quel point la panique ressentie par la narratrice fait écho à son besoin de savoir et de comprendre ce qui va lui arriver. Ce sentiment rend la fin de l'existence à la première personne encore plus réelle : il s'agit de l'attitude naturelle de celui qui se sait mortel et qui comprend que sa finalité est plus proche qu'il ne le croyait. De ce fait, la mort de soi s'inscrit dans cette réaction. Il s'agit également, pour la narratrice de Gendreau, du premier geste qui la rapproche de cet être monstrueux qu'elle deviendra vers la fin du roman. En effet, cette dernière, en prenant position, en tentant de combattre

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 58.

la mort par la mort, se métamorphose en un être nouveau, différent de celui qu'elle était à l'origine du roman, avant l'annonce de la maladie. La jeune femme embrasse la mort en faisant des références *gore*, comme lorsqu'elle raconte qu'elle pourrait mourir tuée par son *blender*, alors qu'elle tente de rendre sa mort ironique, voire même sarcastique, comme une nouvelle publiée dans les faits divers d'un journal de piètre qualité. Ce changement qui s'opère chez la narratrice lui permet de repousser sa finitude terrestre afin de s'investir dans son moi littéraire.

### 1.5 La solitude qu'impose le spectre de la mort

Dans *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, Madeleine Ouellette-Michalska, se penche sur les raisons ainsi que les conséquences de l'autofiction :

La mise en lumière de ses zones d'ombre permet l'affirmation d'une singularité. Le regard de l'autre renforce momentanément une identité vacillante ou blessée qui attend l'approbation extérieure pour valider ses choix. Parfois, une solitude se cherche une audience. Mais il arrive aussi que la divulgation, plus arrogante que désarmée, utilise l'impudeur ou toute autre stratégie de diversion pour faire écran aux actes ou aux comportements signalés. Car le dévoilement, produit comme sa propre cause et sa finalité, peut tout autant servir à masquer qu'à dévoiler, à dénoncer qu'à valider. Pathétique ou revêche, il souscrit aux rituels d'un exorcisme libérateur. Dans les pires cas, il nourrit la soif de spectaculaire, le goût de l'interdit ou du malheur, un désir d'exhibition et de confidences extrêmes<sup>61</sup>.

Dans le cas de la narratrice de *Drama Queens*, cette dernière se dévoile pour combler un besoin d'approbation, mais aussi dans le but de répondre à la grande solitude que lui impose son statut de mourante. Elle voudrait être regardée pour ce qu'elle est, ce qu'elle voudrait être et ce qu'elle aurait espéré devenir. Elle n'a plus rien à perdre, elle cherche simplement à vomir toute cette haine pour ce corps qui se métamorphose et pour l'injustice d'être seule pour vivre cette dure réalité. La jeune femme se permet de vivre une tristesse par rapport à ce destin qu'elle n'a pas choisi. La narratrice de Gendreau, condamnée, se sent seule, incomprise. Elle déclare sa solitude et mentionne à quel point

---

<sup>61</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 24.



le regard des autres a changé : « Au Salon du livre de Rimouski, une dame a pris mon premier livre pour lire la quatrième de couverture. Elle l'a reposé en évitant mon regard. C'est lourd, le cancer, la mort pis ces affaires-là<sup>62</sup> ». Sa condition la force à vivre une solitude qu'elle comprend, mais qui la fait souffrir. Vickie devient donc cet autre, ce monstre qu'il est plus facile d'ignorer parce que la réalité et la souffrance d'autrui font peur. Si cette jeune femme est atteinte d'un cancer incurable à un âge aussi jeune, cela implique que nous pourrions tous connaître le même destin. Du coup, la jeune femme est marginalisée, parce que son destin est tragique, différent de celui de la majorité et le fait d'y porter attention rend le déni moins tangible à celui qui craint sa propre finitude<sup>63</sup>. Il est tout de même important de faire une distinction ici : Vickie s'est reconnue comme étant l'ennemie, celle qu'il faut éliminer, néanmoins, elle est mise à part parce que sa condition effraie, donnant au personnage son statut monstrueux<sup>64</sup>.

De plus, il est possible de voir dans le fait que la narratrice s'adresse régulièrement au lecteur de façon directe une manière de combler cette solitude qui la fait tant souffrir. Lorsqu'elle écrit : « J'écris un roman. Tu le lis. Nous sommes en relation. Te prendre par la main. Ami lecteur<sup>65</sup> », nous pouvons y lire une envie de provoquer, d'attirer l'attention de celui ou celle qui lit le texte. En établissant une étroite complicité avec le lecteur, elle se fait croire qu'elle n'est pas totalement seule. Ainsi, elle interpelle et s'amuse avec celui à qui elle se dévoile. Nous pouvons imaginer qu'il s'agit pour la narratrice de multiplier le nombre de personnes à qui elle manquera. Elle élargit, en quelque sorte, le cercle de ses proches en se confiant à ses lecteurs comme s'ils étaient des amis intimes. Un peu comme une sorte de coquetterie ultime, Vickie s'assure qu'une foule la pleurera à son décès.

Ses adresses peuvent déstabiliser le lectorat puisqu'elles le ramènent constamment à l'acte de lecture et le forcent à se questionner sur sa propre vulnérabilité. Par contre, Heidegger soutient que la mort de l'autre, si nous y assistons ou accompagnons l'autre

---

<sup>62</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 15-16.

<sup>63</sup> Larochelle, M.-H. (dir.), *Le Dire-Monstre*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>64</sup> *Id.*

<sup>65</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 99-100.

dans ses derniers moments, ne peut être suffisante afin de permettre à l'homme d'expérimenter sa propre mort ou de l'envisager comme telle<sup>66</sup>. Il peut donc y penser, mais ne peut s'en rapprocher de façon concrète. Il n'en demeure pas moins qu'en abolissant cette frontière, la narratrice semble être en manque d'attention, comme si elle cherchait à s'assurer que celui qui lit ne l'oublie pas, qu'il participe, avec elle, à sa propre finalité.

### 1.6 Déclin du corps : la face du monstre

Cette solitude ressentie par le personnage de Vickie s'inscrit également dans le fait qu'elle croit devoir être à la hauteur des stéréotypes afin de plaire et d'être aimée par un homme. Elle ne mentionne pas le fait d'être condamnée comme étant le problème de ses échecs amoureux, mais plus précisément le fait qu'aucun homme ne voudrait d'une femme dont le corps dépérit. La jeune femme préfère se complaire dans sa détresse et n'accepte que très peu de visiteurs, préférant que personne n'assiste à cette fin qui la prive de sa dignité. En fait, la narratrice trouve difficile d'être forcée de voir son enveloppe corporelle ne plus être ce qu'elle était. Pour Vickie, ancienne danseuse et travailleuse du sexe, professions pour lesquelles l'apparence physique mène au succès, la perte est immense. Accoutumée à se servir de ses attributs pour attirer les hommes, la narratrice est enfermée dans un corps à l'antithèse de ce qu'elle était, mais aussi, de ce qui correspond aux critères de beauté de la société moderne. De « queen », la jeune femme est passée à « drama queen », figure beaucoup moins glorieuse. Elle n'éblouit plus les hommes comme avant et fait le choix de rédiger ses états d'âme afin de compenser. Vickie mentionne qu'elle souffre de savoir qu'elle ne fera plus l'amour, du fait qu'elle ne soit plus attirante à cause des effets de la maladie : « Becs partout. Tu touches ton pantalon. Tu es gêné. Tu n'arrives pas à avoir d'érection. C'est normal. Je ne suis plus sexy. [...] Maintenant plus personne ne veut être mon amour. Plus personne ne veut de mes becs. C'est fini. C'est mon gouffre<sup>67</sup> ». Ces phrases viennent contredire celles où la narratrice tente de se convaincre qu'elle peut encore séduire, exciter. Elle semble passer

---

<sup>66</sup> Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 193.

<sup>67</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 59-60.

d'un état à l'autre, de sa réalité à sa fiction, pour rendre les choses moins douloureuses. La jeune femme parle aussi de son besoin de tendresse qui ne sera plus comblé : « Je ne me réveillerais plus jamais dans les bras de quelqu'un. À moins que je le paye. Tout a un prix<sup>68</sup> ». Ce désespoir de devenir celle qui paie pour recevoir des faveurs sexuelles alors qu'elle était auparavant celle à qui l'on faisait appel pour ce genre de services porte grandement atteinte à l'estime de la narratrice de Gendreau. Elle veut reprendre son statut et par le fait même le contrôle sur ses désirs sexuels. Vickie mentionne que son intérêt pour ce culte de la beauté et de la jeunesse éternelle a débuté alors qu'elle participait à un concours de « personnalité » :

J'ai participé à Miss Teen Québec. J'étais adolescente. Ils sont venus chez moi, ils ont constaté que j'étais cute, ça a commencé. Ils ont pris mon argent et hop, les spotlights. Le processus était simple. On faisait une série d'activités, on était notées selon notre conversation, notre degré de participation, notre bikini, ce genre de choses. L'éventail de la personnalité, quoi<sup>69</sup>.

L'ironie que nous pouvons dénoter dans la dernière phrase de cette citation prouve à quel point la jeune femme reconnaît l'absurdité de ce genre de concours, mais le fait qu'elle en parle démontre néanmoins qu'elle y accorde une certaine importance. Lucie Joubert, auteure de l'ouvrage *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, mentionne que l'utilisation de l'ironie a un « potentiel d'agressivité<sup>70</sup> » certain et qu'utiliser l'antiphrase afin de dire le contraire de ce que l'on pense vraiment, comme le fait Vickie dans l'extrait précédent, est un procédé servant à la manifestation de ce sentiment<sup>71</sup>. Elle écrit aussi que l'ironie au féminin permet à la femme de se dévictimiser et de critiquer ouvertement la société dans laquelle elle évolue<sup>72</sup>. La narratrice de Gendreau choisit également l'ironie pour parler de ce qui semble important lorsque nous avons la vie devant nous :

On passe tellement de temps à penser à comment décorer nos carcasses. Un collier, un veston. Une robe avec des pierres

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>70</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p. 17.

<sup>71</sup> *Id.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 19.

précieuses autour du cou. Un petit foulard, deux boucles d'oreilles. Vintage. Tout vintage. Puis on meurt. Fini. Quoi porter dans mon cercueil ?<sup>73</sup>

Martine Delvaux, dans son essai *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, s'attaque à la dictature de l'apparence et soulève la problématique des « filles en série », femmes qui sont toutes faites sur le même moule afin de suivre la parade, de perpétuer le genre et de correspondre aux attentes de la société. Ainsi, ces jeunes femmes, prises dans l'engrenage, correspondent à un idéal qui valorise « la non-pensée<sup>74</sup> » :

Les filles en série sont ces jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, de par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements... Elles sont l'illusion de la perfection<sup>75</sup>.

Delvaux décrit cette catégorie de filles comme étant : « l'actualisation d'une domination masculine qui s'exprime par la reproduction mécanique des filles<sup>76</sup> ». Cette obsession de l'aspiration à un idéal précis et ce désir d'atteindre un physique parfait nuisent grandement à la femme. Il en revient à dire que l'image cause l'obsession, que la femme se retrouve piégée, entourée de modèles qui se ressemblent tous trop, où la diversité corporelle n'est pas célébrée. Comme le modèle se veut unique, à quelques détails près, l'image de ma femme se veut une déclinaison d'un même idéal, aussi malsain soit-il. Cette « série » de femmes, tout comme les « Queens » de Gendreau, annihile par le fait même leur identité puisqu'elles ne sont qu'une répétition d'un même schème malsain. La narratrice du roman, bien qu'elle soit condamnée à mourir, s'inquiète encore de son apparence, de l'effet qu'elle fait aux hommes : sa valeur ne tient que dans son physique. Ne faut-il pas que le joug de la beauté à tout prix soit puissant pour qu'une femme à l'article de la mort angoisse à l'idée que les hommes la trouvent repoussante ? Dans une société où le culte à la jeunesse éternelle prend toujours de plus en plus d'ampleur, il est

---

<sup>73</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>75</sup> *Id.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 23.

possible de croire que l'humain ne sait plus comment accepter la mort, ainsi que la vieillesse qui, habituellement, l'accompagne puisque cette finitude est trop difficile à affronter.

Dans cet acte de dévoilement de soi propre à la jeune femme au cœur du roman de Gendreau, le témoin qu'est le lecteur doit composer avec l'honnêteté, parfois troublante et extrême de la protagoniste. Elle vit, par rapport au déclin du corps et de l'esprit, ce qu'une personne âgée vit progressivement à cause du vieillissement, mais la narratrice, elle, n'est que dans la vingtaine. Elle va même jusqu'à avouer : « Ce processus de distanciation par rapport à mon corps est ardu<sup>77</sup> ». Vickie tente donc de se détacher de son enveloppe corporelle, de cette image de physique idéal qu'elle avait alors qu'elle était danseuse nue, mais trouve le cheminement particulièrement difficile. Elle mentionne également ses difficultés à se déplacer : « Mon nouveau feature de malade, c'est les jambes en jello. Surtout la nuit et le matin. Sortir du lit, c'est tout un défi. J'essaie de me donner un élan pour escalader la montagne de couvertes<sup>78</sup> ». À la suite de ces lignes, nous comprenons qu'elle doit utiliser une canne, une marchette, puis se résoudre au fauteuil roulant. Elle fait également part de ses troubles d'incontinence de plus en plus récurrents<sup>79</sup>, des couches qu'elle porte, de sa concentration qui ne vient plus aussi facilement qu'avant et décrit même les métamorphoses subies par son corps. La panoplie de médicaments ingérés par la jeune femme a également un impact important sur son physique :

Ma bouche : seule partie de mon corps qui ne soit pas affectée par la cortisone. C'est que je fais de la rétention d'eau. Mes joues commencent à être trop lourdes pour ma face. Je ne sais plus où m'arrêter quand je mets de la crème pour mes cernes<sup>80</sup>.

Ce changement dans son apparence physique donne un aspect singulier au personnage qui semble de moins en moins ressembler à un humain. La jeune femme en vient même à

---

<sup>77</sup> Gendreau, Vickie, *op. cit.*, p. 36.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 61.

avouer : « Je ne sais plus comment être dans mon corps »<sup>81</sup>. Ce dernier lui est devenu étranger. Elle ajoute que sa condition fait en sorte que son horaire soit grandement modifié et qu'il soit difficile à suivre pour son entourage. En effet, elle peine à vivre de jour : « Je suis un vampire spécial. La lumière du jour me donne mal à la tête<sup>82</sup> ». Vickie se déclare elle-même monstre de la nuit, créature terrifiante qui est à l'antithèse du genre humain. Dans le texte, la femme se livre à plusieurs reprises sur ces métamorphoses qui affectent son corps au point où elle ne le reconnaît plus comme étant le sien. Elle qui combattait le spectre de la mort et tentait de reprendre un certain contrôle sur son existence se voit vaincue : elle devient ce monstre, victime d'un physique qui devient de plus en plus grotesque. Par exemple, elle mentionne que son corps ne garde plus rien de ce qu'elle ingère : « Je me vomis dans la gueule et je ravale. Pas de gaspillage<sup>83</sup> ». Ce genre de déclaration surprend, dégoûte. La jeune femme assume ses gestes et indique qu'elle ne contrôle plus rien : « Je bave sur mes cigarettes ». Cette image d'une jeune femme de vingt-quatre ans, enflée, dégoulinante de bave, qui ne peut se déplacer seule et qui est incontinente choque, mais donne aussi au personnage son statut monstrueux.

La maladie prenant de plus en plus de place, la jeune femme ne peut que se résoudre, malgré le fait qu'elle mentionne écrire jusqu'à la toute fin malgré les criantes difficultés que cela lui impose. Plus le roman avance, plus la santé de Vickie se dégrade : les phrases se font plus courtes, les explications moins étoffées : « Dans pas long, je ne pourrai plus écrire. Ne pas le dire à mon nouveau boss. Ne pas le dire à mon éditeur. J'avais dit dix ans dix livres. Grosse menteuse<sup>84</sup> ». Elle est consciente que ses capacités déclinent sans cesse et l'avoue dans le roman. Elle en vient même à décrire son processus d'écriture qui devient de plus en plus ardu : « Je n'explique pas que je dois taper à une main. Que chaque phrase est un combat. Ce serait trop lourd<sup>85</sup> ». Elle ira même jusqu'à avouer, vers la fin du roman : « Il n'y a plus rien qui marche, j'écris dans un document noir, j'en broie. [...] Je me dis que c'est mieux d'être intéressant pour le monde entier les affres de mon

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>82</sup> *Id.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>85</sup> *Id.*

quotidien, puisque c'est tout ce que je réussis à écrire. Mon quotidien. Le mien. Pas celui d'un personnage<sup>86</sup> ». Elle semble marcher, encore une fois, sur la corde raide entre réalité et fiction. Cette grande honnêteté peut s'expliquer par le fait que l'auteure, et donc la narratrice, n'a plus rien à perdre. Cette dernière s'avoue vaincue et semble abdiquer devant la mort qui prend, à cette étape du texte, toute la place.

### 1.7 De « Queen » à « Drama Queen »

L'héroïne du roman de Vickie Gendreau décrit sa routine et raconte sa fin. Elle a la certitude que cette dernière est proche, mais ne sait pas quand cela arrivera précisément. Pourtant, elle ne parle pas vraiment de ses craintes ni de son obsession : elle n'aborde pas la question du moment exact de son décès, de l'acte du mourir, ou de ce qui l'attend après. Elle semble plutôt préoccupée par la banalité de ce qu'elle fait chaque jour, par les changements qui s'opèrent sur son corps ou par ce que le lecteur pense d'elle. Il est possible, si nous en croyons Roland Quilliot, que cela puisse s'expliquer par le fait que l'homme refuse souvent d'accepter la réalité lorsqu'il est question du phénomène létal. Ainsi, la jeune femme chercherait à éloigner la mort en la décrivant au quotidien, puisque tant qu'elle écrit et laisse une marque, elle est toujours en vie. Cette honnêteté extrême dont il est question ici n'est que le reflet de la difficulté d'affronter son destin réel sans se plongeant, à nouveau, dans le déni.

Finalement, nous pouvons admettre que peu importe la réaction ou l'émotion suscitée par la finitude humaine, le caractère sensible et existentiel du phénomène rend toujours la chose complexe et délicate. Il semble que la mort au « je » entraîne une panoplie de réflexes qui se répercutent dans le comportement et dans les pensées de celui qui est condamné. Dans le cas du roman de Gendreau, la narratrice décrit sans gêne ce qui se passe tant dans son corps que dans sa tête et se rapproche ainsi de sa propre mort tout en tentant de l'exorciser à sa manière. Le roman est en fait une œuvre incroyablement intime qui confronte le lecteur à sa propre mort et qui lui fait douter à tout moment de la véracité de ce qu'il lit. L'auteure s'est permis de changer le pacte de lecture traditionnel de

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 144.

l'autofiction auquel nous sommes habitués. Cela serait-il, encore une fois, fait en réponse à cette grande faucheuse qui guettait la jeune femme à chaque ligne ?

Dans *Drama Queens*, la jeune femme, aux prises avec un monstre-cancer bien réel, fait en sorte d'accepter les métamorphoses de son apparence physique jusqu'au moment où elle préfère demeurer recluse, loin des regards de tous. La maladie et la mort sont depuis toujours des sujets très pénibles à aborder pour l'humain. Le réflexe premier est de ne pas parler de cette dégradation du corps qui survient lors d'une maladie incurable ou de la vieillesse, vue comme une tare. Ainsi, le personnage de Gendreau vit cette vieillesse, que tous tentent de repousser tant bien que mal, avant son temps. Elle tente tout de même d'attirer l'attention de l'autre, de séduire le lecteur malgré son statut singulier, de se sexualiser parce qu'elle veut encore être celle qui est désirée, celle qui correspond aux fantasmes masculins. La jeune femme de vingt-trois ans dépérit, seule, aux prises avec un corps déficient qui ne répond plus et elle tente d'exprimer la souffrance ressentie, mais également la frustration qui l'habite. La monstruosité prend donc plusieurs visages dans ce roman qui donne accès à l'intimité dérangeante, pleine de désirs et de colère d'une femme qui se meurt.

## **Chapitre 2**

### 2.1 Choisir la mort, se rendre monstrueuse pour mieux vaincre : Clara Brunet-Turcotte



Clara Brunet-Turcotte est née en 1985. Elle est la fille d'Élise Turcotte, auteure de plusieurs romans et recueils de poésie. Brunet-Turcotte a elle aussi publié un recueil de poésie jeunesse, *Mes sœurs siamoises*, en 2014 aux Éditions de La courte échelle. *Demoiselles-cactus*, son premier roman est paru en 2015 chez Leméac. Le roman se veut une fiction, tel que l'a confirmé l'auteure dans une entrevue accordée à Valérie Lessard du Journal *Le Droit* en 2015 : « Même si Mélisse vit certaines situations que j'ai vécues, il ne s'agit pas d'un roman autobiographique<sup>87</sup> ». Nous pouvons postuler que le roman s'adresse principalement à un lectorat appartenant à la même génération que l'auteure à qui elle tente vraisemblablement de livrer un message. Elle met en scène un personnage de vingt-cinq ans, ayant des préoccupations modernes et évoluant dans un Montréal contemporain. Toujours lors de l'entrevue citée précédemment, Brunet-Turcotte a également déclaré : « Comme d'autres artistes féminines de mon âge, je me réapproprie les codes liés aux princesses et au monde des fées dans l'intention de me rebeller face à ces images du passé voulant que nous soyons passives et faibles parce que nous affichons une certaine forme de naïveté<sup>88</sup> ». Ces codes correspondent à certaines préoccupations de sa génération qu'elle rend personnelles par le biais de l'écriture. De fait, tant Gendreau, Wilhelmy que Brunet-Turcotte font cet exercice de réappropriation de certains éléments liés à cet imaginaire féérique afin de les déconstruire, de permettre à leur personnage féminin de s'en affranchir. Il s'agira d'analyser comment ces auteures, dont Clara Brunet-Turcotte, ont réussi à recréer des codes déjà établis dans le but de les moderniser et de montrer à quel point ils étaient devenus inefficaces.

*Demoiselles-cactus* porte principalement sur le rapport difficile au corps et sur la façon de gérer cette relation complexe dans la société. Brunet-Turcotte raconte l'histoire de Mélisse L., une jeune femme aux prises avec un trouble alimentaire sévère, qui découvre que son copain, plus âgé qu'elle, est un pédophile. À part le suspense lié à l'enquête sur la véritable identité de celui que Mélisse appelle « l'autre », le récit se concentre surtout sur les pensées et l'intimité de la narratrice. L'auteure a opté pour une narratrice

---

<sup>87</sup> Lessard, Valérie (2015), « *Demoiselles-cactus* : les épines plutôt que la rose », dans *Le Droit* [en ligne]. URL : <http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/livres/201501/24/01-4838152-demoiselles-cactus-les-epines-plutot-que-la-rose.php> [Site consulté le 16 novembre 2015].

<sup>88</sup> *Id.*

autodiégétique à focalisation interne, ce qui donne un caractère très intimiste au texte. De plus, le roman, parsemé d'analepses, permet au lecteur d'accéder aux souvenirs d'enfance de la jeune femme, ce qui, en plus de contribuer grandement à une description détaillée du personnage principal, permet de mieux comprendre la source de cette vision du monde pessimiste mise de l'avant.

Contrairement au personnage de Vickie Gendreau, celui de Brunet-Turcotte ressent un dégoût profond pour la sexualité, lié à sa haine sans nom pour le corps, le sien, mais celui de l'autre, également :

Quoi qu'il en soit, je n'aime pas tellement la chair humaine, surtout celle des hommes, leurs cuirs chevelus luisants leur haleine leurs bourrelets la graisse sur leur figure. Je deviens allergique. Parfois ça arrive très vite, des plaques rouges dans mon visage apparaissent au contact de la barbe de trois jours de mon copain du moment, mes cheveux deviennent huileux, j'ai des indigestions soudaines et une congestion perpétuelle. J'ignore si c'est un symptôme, mais j'ai l'impression que mon corps rejette de plus en plus de sensations qui font partie de la vie quotidienne<sup>89</sup>.

La narratrice se considère « asexuelle » et refuse l'acte sexuel. Les contacts physiques, trop violents, parce qu'ils la ramènent à son propre corps, sont donc évités. Elle aime que son copain et elle fassent chambre à part et qu'il ne tente pas d'avoir de relations sexuelles avec elle. Ce qui devrait indiquer à la jeune femme que son copain est étrange la rassure, puisque de cette façon, elle n'a pas besoin de se commettre. Ce rejet de l'autre, ces dégoûts profonds de la narratrice pour les hommes, mais également pour la nourriture et sa personne même seront étudiés plus loin dans ce chapitre. Nous verrons également comment s'exprime cette haine du corps au-delà de la sexualité, inexistante, dans le roman.

Au-delà de l'analyse du texte *Demoiselles-Cactus*, il devient intéressant de trouver les raisons sociohistoriques qui ont motivé l'émergence d'une nouvelle figure féminine dans la littérature québécoise, puisque cette dernière se fait de plus en plus présente. Que nous

---

<sup>89</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *Demoiselles-cactus*, Montréal, Leméac, 2015, p. 11-12.

pensions aux romans de Nelly Arcan, ou à ceux des deux autres auteures de cette analyse, il s'agit de faire le portrait de personnages féminins représentatifs de la société moderne.

Bien que les auteures féminines ne présentent pas des personnages du même sexe sous un angle flatteur ou idéalisé dans leurs textes, il n'en demeure pas moins que l'image de la perfection corporelle semble être une véritable obsession. Comment se présente la monstruosité dans le roman féminin québécois contemporain, plus précisément dans *Demoiselles-cactus* ? D'abord, il sera question du titre du roman qui est indicateur de la portée du texte, ensuite, nous analyserons la monstruosité du personnage principal de Mélisse afin d'en saisir toute la complexité avant d'aborder la portée sociale du texte et de l'auteure elle-même. Nous tenterons également de voir en quoi les propos de la narratrice constituent une critique sociale tout en ancrant l'histoire dans une réalité pouvant s'appliquer à la génération de l'auteure. Le personnage de Mélisse choisit la monstruosité comme dernier recours.

## 2.2 Paratexte

Le court titre que l'auteure a choisi de donner à son roman en dit pourtant beaucoup sur la thématique du texte. D'abord, l'auteure a choisi le terme « Demoiselle » parce que la narratrice refuse de s'identifier comme une femme adulte et refuse de vieillir. En effet, cette dernière porte encore des vêtements achetés dans les rayons pour enfants, parle de sa peur chronique de prendre de l'âge à plusieurs reprises et se rappelle un rêve d'enfance qu'elle chérit encore :

Quand j'étais petite, je répétais à tout le monde que je voulais devenir un robot quand je serais grande. [...] Ça aurait pu être une obsession passagère, comme ma peur d'être enlevée par des extraterrestres, mais j'ai conservé ce rêve au-delà de l'adolescence. C'est sûr ! Être une génoïde me permettrait de rester infiniment petite et mince. Ne pas tomber sous l'influence des hormones, charmer les autres par la fraîcheur et l'innocence de mon regard sur l'humanité. Mais je suis trop obsédée par la bouffe pour vivre dans un corps qui ne peut pas manger.

Imaginez : des aliments non digérés pognés dans les circuits. Ça ne vaut peut-être pas la peine<sup>90</sup>.

Ce passage met en scène la grande obsession de la jeune fille pour l'enfance éternelle, mais également pour les soucis liés à la perfection physique qui, tragiquement, s'expriment par un trouble sévère de l'alimentation. Ces troubles sont principalement diagnostiqués chez les jeunes filles au moment de leur adolescence<sup>91</sup>. De plus, ces désirs de demeurer « petite », de s'ancrer dans l'enfance et de ne pas vieillir pourraient aussi être associés avec le début des menstruations, premier signe de féminité et moment crucial du développement féminin<sup>92</sup>. Même dans l'optique d'être un robot, Mélisse l'avoue, elle demeurerait obsédée par la nourriture et serait encombrée d'un poids supplémentaire lié à la consommation de nourriture qu'elle ne pourrait éliminer. Les côtés ludiques et enfantins du personnage se traduisent dans l'extrait précédent puisqu'il présente l'envie de la jeune femme troublée d'atteindre un statut qui lui est impossible. Alors qu'elle regarde des photos de jeunes filles en sous-vêtements sur le Web, elle déclare : « Je me sentais laide et sale. Vieille. Usée. C'est injuste que je sois née dans ce corps en désordre<sup>93</sup> ». Encore une fois, la jeune femme a la critique facile, elle ne peut reconnaître la valeur de son physique et se compare à des mannequins afin de se juger. Elle croit son corps imparfait et justifie ainsi les sentiments négatifs éprouvés. La jeune narratrice n'a que vingt-cinq ans et se sent déjà trop vieille et désuète par rapport à ce qu'elle voit sur le Web.

De plus, le fait d'associer « demoiselle » et « cactus » n'est pas un choix arbitraire. En effet, ce choix d'opter pour une plante à épines afin de qualifier la catégorie de jeunes filles à laquelle s'identifie la narratrice indique le caractère défensif du personnage. Les épines du cactus lui servent de mécanisme de défense contre ceux qui voudraient l'approcher ou l'attaquer. Mélisse décrit donc ces demoiselles-cactus comme étant de

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>91</sup> Nezelof, S., & Bonin, B., « L'anorexie mentale: trouble spécifique du comportement alimentaire », *Soins*, 536, 27-30.

<sup>92</sup> Legendre, Valérie (2000), « Facteurs associés à un comportement alimentaire restrictif chez des adolescentes de niveau secondaire », mémoire de maîtrise, Département de psychologie, Université du Québec à Trois-Rivières, p.16-17.

<sup>93</sup> Brunet-Turcotte, *op. cit.*, p. 35.

celles qui refusent tout contact intime, qui craignent l'autre autant qu'elles se craignent elles-mêmes. Ce trait quasi paranoïaque est représentatif du personnage : il s'agit pour elle de choisir la monstruosité afin de se protéger contre les attaques extérieures au péril de sa propre santé.

La narratrice du roman décrit deux jeunes filles vues dans un parc et qui correspondent à cette définition de « demoiselle-cactus » :

Elles sont toutes sales, merveilleusement offensantes. L'une d'elles a des cheveux épais comme de la paille, tout mêlés en arrière, elle porte de petites lunettes affreuses. L'autre, d'origine moyen-orientale, a l'air de s'être coupé les cheveux elle-même. Ils sont super courts, un peu plus longs d'un côté, comme un mohawk manqué. Une minibutch. Une fille-cactus<sup>94</sup>.

La définition de « fille-cactus » voudrait donc dire : qui s'y frotte s'y pique, les jeunes filles cactus dérangent, blessent les yeux par leur apparence différente et non conforme aux attentes de la société. Cette communauté de filles qui défient les lois de la féminité telles qu'établies sont ensemble dans leur combat. Nous verrons qu'il s'agit d'anéantir la féminité, de s'en affranchir afin de se protéger. De plus, nous explorerons comment cette façon de protester correspond à ce que Mélisse tente d'accomplir : une métamorphose causée par un trouble alimentaire sévère qui a pour but de ne ressembler en rien aux femmes comme présentées dans les médias ou sur le Web.

### 2.3 La monstruosité du personnage de Mélisse : plusieurs aspects

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 167.

### 2.3.1 Trouble alimentaire

Le trouble alimentaire dont souffre la narratrice est le résultat d'une complexe réflexion liée à une peur terrible d'exister dans un monde adulte contraignant. La boulimie dont souffre Mélisse se veut tant une punition pour des fautes qu'elle pense commettre qu'une réaction face à la séparation de ses parents<sup>95</sup>. En effet, après le départ du père, la mère se met au régime. Nous pouvons donc penser que la jeune femme a fait un lien entre l'abandon du père et le poids de la mère. La jeune femme subit son trouble et le monstre qui habite le personnage de Mélisse dans *Demoiselles-Cactus* serait un être déformant aux multiples facettes. En effet, l'apparence physique du personnage, causée par le trouble alimentaire, lui donne un aspect singulier qui se mêle à un désir de se complaire dans une crasse tant physique qu'intellectuelle. Dès les premières phrases du roman, le lecteur comprend que la narratrice vit un rapport difficile avec son corps :

En ce moment, je vérifie dans le miroir des toilettes si on voit encore mes côtes, et je touche le petit creux dans ma poitrine. Il me semble un peu moins profond que d'habitude. Il ne me vient pas à l'esprit qu'il est étrange de lever son t-shirt en public<sup>96</sup>.

Ce passage traite de l'obsession que la narratrice entretient par rapport à son physique. Cette préoccupation malsaine, indiquant un trouble alimentaire, annonce le reste de l'histoire qui s'apprête à être racontée. L'anorexie, au même titre que la boulimie s'attaque aux fondements de la féminité. Les jeunes femmes atteintes sont à la recherche d'une maigreur absolue, tentent de s'assurer qu'aucune courbe ne se dessine sur leur corps<sup>97</sup>. Elle ajoutera même plus loin dans le roman : « Je place mes mains sur mon ventre enflé, mal à l'aise. Je regarde mes cuisses s'étaler sur la chaise. Mal à l'aise. J'ai du mal à respirer et j'ai l'impression que mes bras ne sont vraiment pas les miens<sup>98</sup> ». Cet extrait démontre que Mélisse est consciente de son corps et de sa représentation à tout moment. Elle l'analyse et cherche sans relâche ce qui fait d'elle une femme adulte et non plus une petite fille. Elle ressent même une angoisse face à ce corps qu'elle ne reconnaît

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>97</sup> Legendre, Valérie, *op. cit.*, p.10.

<sup>98</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, 2015, p. 21.

pas. Dans ce passage, il y a une honte profonde liée au physique, celui que la protagoniste voudrait nier, celui qu'elle voudrait voir disparaître. Emmanuel Levinas s'est penché sur cette honte dont il est question ici :

La honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport à tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir. [...] Dans la nudité honteuse il ne s'agit donc pas seulement de la nudité du corps. Mais ce n'est pas par pur hasard que sous la forme poignante de la pudeur la honte se rapporte en premier lieu à notre corps<sup>99</sup>.

Le physique, représenté comme un fardeau, est bien celui du personnage de *Demoiselles-cactus*.

Contrairement à ce que nous pourrions croire, le trouble alimentaire de Mélisse n'est pas uniquement lié à une obsession de la beauté et de la minceur. En fait, la jeune femme va à l'encontre de ce qui est véhiculé dans les médias : elle veut se garder toute petite dans le but de ne pas combler les désirs masculins de la « femme parfaite », mais elle réalise tout de même l'improbabilité de vraiment accomplir sa mission : « Je réfléchis souvent à ceci : je ne serai jamais assez mince pour repousser tous les vieux dégueulasses<sup>100</sup> ». Dans son désir de s'autopunir pour une faute abstraite liée à son physique qu'elle juge imparfait, la narratrice laisse entrevoir toute la haine qu'elle cultive envers elle-même ainsi qu'envers les hommes. Elle se déteste au point de croire qu'elle doit se punir, en finir. Le suicide n'étant pas l'option première pour elle, elle choisit de « s'affamer », afin de mourir à petit feu. Il y a donc ici, un aveu par rapport à ce qui cause son trouble alimentaire : elle cherche à en finir avec la vie, parce qu'elle se croit monstrueuse. Ces pulsions mortifères qui habitent le personnage l'amènent à vouloir contrôler cette fin tout en ayant une peur certaine de la mort : « J'ai de la difficulté à concevoir que la mort existe, même si elle me terrifie. Est-ce que j'ai seulement peur de voir mourir mon amie, ou est-ce que je fuis l'idée de ma propre mort ?<sup>101</sup> ». Roland Quilliot, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la mort ?*, avance que la crainte est par rapport au « mourir », au fait

---

<sup>99</sup> Levinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1998, p. 112-113.

<sup>100</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, 2015, p. 24.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 71.

d'agoniser, à la souffrance, ou à l'instant même de la mort plutôt que de la mort en tant que telle<sup>102</sup>. Pourtant, Mélisse côtoie la mort de façon journalière alors qu'elle se prive de nourriture, sent son corps s'affaiblir à cause des carences répétées et ne semble pas avoir peur des conséquences sur sa longévité. Vladimir Jankélévitch mentionne que l'homme a l'habitude de traiter la mort comme si elle ne le concernait pas<sup>103</sup>. Ce détachement de la part de la narratrice du roman de Brunet-Turcotte pourrait s'expliquer par cette théorie et également par le fait qu'elle croit ces punitions nécessaires dans le but de se purifier du Mal qui l'habite. Jankélévitch soutient que l'homme comprend la mort le jour où il en fait une affaire personnelle, le jour où il prend conscience de sa propre finitude et non pas du phénomène global<sup>104</sup>, ce qui ne semble pas être le cas du personnage principal de *Demoiselles-cactus*. En effet, cette dernière n'associe pas ces comportements destructeurs à une mort prochaine, mais bien à un rétablissement nécessaire des choses : il s'agit plutôt d'un acte thérapeutique de purification.

Mélisse serait donc attirée par la mort de façon indirecte alors qu'elle est obsédée par la maigreur morbide. En parlant d'une femme célèbre qu'elle a vue sur le net, elle déclare : « Bien peu de gens auraient pu savoir qui elle était, je m'étais attardée sur son cas seulement à cause de sa minceur presque cadavérique, qui m'inspirait un mélange de mépris et d'admiration, comme à chaque fois que je rencontrais l'une de mes semblables<sup>105</sup> ». Les mots « minceur » et « cadavérique » se retrouvent avec « admiration » et « mépris ». Ce champ lexical associé à l'actrice dont parle la narratrice démontre bien toute l'ambiguïté dont il est question lorsque la narratrice parle des femmes. En effet, l'actrice décrite est comparée à un cadavre, ce qui se veut ordinairement monstrueux et terrifiant, mais ce corps suscite chez Mélisse un mélange malsain de jalousie et d'admiration. Le fait que la narratrice veuille ainsi ressembler à un cadavre et en veuille à cette actrice de « réussir » mieux qu'elle l'atteinte d'une maigreur extrême est troublant : encore une fois, elle ne se sent pas à la hauteur. De plus, le fait de

---

<sup>102</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 41.

<sup>103</sup> Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 25.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>105</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 154.



comparer une femme à une morte et indiquer que nous aspirons à la même apparence rend bien compte des pulsions mortifères de la narratrice de *Demoiselles-cactus*.

Clara Brunet-Turcotte tenait à évoquer les troubles alimentaires dans son roman parce que c'est un sujet qui la touche et qu'elle juge « trop souvent abordé de manière idéalisée<sup>106</sup> ». La volonté ferme de Mélisse de ne pas céder à la tentation de correspondre à une certaine image de la femme adulte a pour conséquence de l'empêcher d'établir des rapports sains avec la nourriture et la sexualité. Donc, le trouble alimentaire de la narratrice viendrait d'une envie de se punir, mais également de s'assurer de ne pas correspondre à l'image de la femme telle que vue dans les médias. Elle se transforme donc en un être hors norme, tant au niveau physique que moral, afin de prendre position par rapport à un système qui la dégoûte :

J'ai vraiment très peur d'être perçue comme une « madame », comme une « femme mature ». Mais je ne veux en aucun cas être un objet. [...] Je ne suis pas une vierge ou une prostituée, pas une femme ou un enfant. Pas une fille ou un garçon, tiens, bien qu'il soit beaucoup plus amusant de porter des tutus et de collectionner des autocollants opalescents que de jouer avec des camions en plastique. Je ne suis pas obligée de me définir pour les autres<sup>107</sup>.

Mélisse prend position par rapport à son identité, ou plutôt « non-identité », puisqu'elle refuse de se définir selon les lois de la société dans laquelle elle vit. Elle ne veut entrer dans aucune case, elle souhaite être tout et rien à la fois afin de s'éloigner le plus possible des stéréotypes. Il reste que la narratrice voudrait tout de même ressembler aux « femmes parfaites » : « J'aimerais ça, avaler un bain de macaroni au fromage et une bouteille de sirop d'ipéca. Je n'ai pas d'ambition dans la vie, je voudrais juste être mince sans effort, jeune infiniment et assez riche pour faire tout ce que je veux<sup>108</sup> ». Ce paradoxe résume bien toute la complexité du personnage de Mélisse ; d'un côté, elle voudrait se rebeller contre ce système contraignant qui mine les femmes et de l'autre, elle veut tout de même s'inscrire dans la tradition. Il est possible de sentir à quel point la narratrice de Brunet-

---

<sup>106</sup> Lessard, Valérie (2015), *op. cit.*

<sup>107</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 154.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 10.

Turcotte se sent piégée dans ce passage qui est une preuve du trouble alimentaire ainsi que de la dépression, de la faille identitaire et de l'obsession de la jeunesse éprouvées par la jeune femme. La citation de John Berger, « [Ê]tre homme c'est agir, être femme c'est paraître<sup>109</sup> », résume à elle seule tout le dilemme vécu par Mélisse.

En fait, la narratrice veut se punir d'avoir un physique de femme qui pourrait, si elle n'y porte pas attention, se métamorphoser en cette norme de féminité, qu'elle a en horreur puisqu'elle tente de s'y opposer. Elle se croit porteuse d'un gène monstrueux, démoniaque dont elle veut se défaire : « Il faut affamer le démon pour le tuer<sup>110</sup> ». Ces mots, lourds de sens, confirment l'idée selon laquelle Mélisse se croit elle-même monstrueuse et se juge constamment.

Lucie Joubert est une auteure ayant beaucoup travaillé sur la présence de l'ironie dans la littérature féminine. Selon elle, l'ironie naît d'une méchanceté, d'une violence intérieure. L'auteure définit l'ironie comme étant un procédé qui est toujours utilisé « aux dépens de quelqu'un ou de quelque chose<sup>111</sup> » et qui doit être compris comme une façon d'exprimer une agressivité qui ne soit jamais innocente. Pour sa part, Simon Harel soutient que la colère et la méchanceté littéraires seraient des actes plus masculins que féminins<sup>112</sup>. Par contre, il convient de rappeler que cette violence au masculin est tournée vers l'autre, vers cet être que l'auteur marginalise. Là où la théorie de Joubert devient particulièrement intéressante, c'est qu'elle précise que la victime de l'ironie, dans les romans féminins, peut être l'« autre », mais peut aussi, à l'occasion, être soi-même. C'est ce qu'elle appelle « l'auto-ironie<sup>113</sup> ». Cette façon de se punir peut ressortir sous forme de critiques sévères, de grande culpabilité, d'auto-insultes, etc. Cette forme de dénigrement de soi, retrouvé souvent dans la littérature féminine, est signe que la femme souffre de la difficulté à

---

<sup>109</sup> Berger, John, *Voir le voir* [1972], trad. Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976, p. 51.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>111</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p.17.

<sup>112</sup> Harel, Simon, *op. cit.*, p. 7.

<sup>113</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p.46.

trouver sa place dans la société<sup>114</sup>. Il s'agit donc, pour la femme qui s'auto-ironise, de se juger elle-même, mais également de juger de façon cinglante, ses semblables<sup>115</sup>.

Mélie se soumet à des punitions physiques, mais se fait également souffrir mentalement : « C'est vrai que je suis égoïste. Depuis que je suis petite, je me fais répéter que je suis centrée sur moi-même et que je ne pense pas aux autres. Je suis une mauvaise personne<sup>116</sup> ». Dans cette optique, le fait que le personnage de B.-Turcotte se dénigre constamment, s'impose des souffrances inimaginables, et se compare sans cesse pourrait s'expliquer par ce « mal-être » qu'elle ressent de ne pas avoir une identité forte au cœur de la société postmoderne. Il est possible d'imaginer que le trouble alimentaire de Mélie soit une forme d'auto-ironie poussée à l'extrême. En effet, Mélie souhaite se faire souffrir, se purger, se punir d'une faute dont elle se croit coupable. Elle va même jusqu'à s'automutiler et juger durement les plaies qu'elle s'inflige, laissant entendre que certaines réussissent mieux qu'elle à se blesser, à attenter à leur vie<sup>117</sup>. Encore une fois, elle se voit comme un échec, incapable de réussir complètement son autodestruction. L'automutilation permet à la narratrice d'avoir l'impression de se purger de ce mal dont elle se croit atteinte, de l'exorciser. L'idée de se faire souffrir compense pour tout ce dont elle se croit coupable.

Cette culpabilité, autre forme courante d'auto-ironie, est présente dans les propos de la narratrice. Dans *Le féminisme québécois raconté à Camille*, Micheline Dumont écrit : « Le culte de la beauté à tout prix continue de faire des ravages auprès des femmes. Nous les avons même persuadées que c'est "pour elles" qu'elles adoptent ces régimes, ces chirurgies, ces implants mammaires, ces contraintes vestimentaires. Les jeunes filles et même les fillettes ne se trouvent pas belles<sup>118</sup> ». L'auteure explique que le culte de la jeunesse éternelle et celui de la beauté à tout prix pourraient donc être des conséquences d'une forme d'antiféminisme. Les féministes étant perçues comme des femmes peu

---

<sup>114</sup> *Id.*

<sup>115</sup> *Id.*

<sup>116</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 26.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>118</sup> Dumont, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 230.

féminines, ne valorisant pas la famille<sup>119</sup> et frustrées, le terme « féministe » est encore perçu, trop souvent, comme péjoratif et le mouvement, qui est dénigré par des hommes craintifs de perdre leurs privilèges et leurs pouvoirs<sup>120</sup>, nuit grandement au groupe. Les femmes ont donc tenté de se faire séductrices tout en demeurant indépendantes afin de ne pas perdre les gains des révolutions féministes qu'elles prennent désormais pour acquis. Il semble que l'identité des sexes ainsi que les rôles respectifs que nous avons tenté de ne plus distinguer, causent des problèmes aux nouvelles générations qui ne savent plus comment agir devant tant de restrictions et de possibilités à la fois. Mathieu Jobin, dans l'ouvrage collectif *Le mouvement masculiniste au Québec : l'antiféminisme démasqué*, écrit : « [...] il s'agit bel et bien d'un modelage du corps des femmes en fonction de critères esthétiques issus de la contrainte sociale. L'impératif de plaire aux hommes, qui est inculqué aux femmes dès leur jeune âge, est façonné par les diverses images auxquelles elles sont confrontées quotidiennement<sup>121</sup> ». Cette forme sournoise de contrôle est vécue par le personnage principal de *Demoiselles-cactus*, même si elle croit qu'elle tente de maigrir afin de s'opposer à la vague.

Mélie est persuadée qu'elle mérite tout ce qu'elle s'impose. Afin de l'aider à guérir, les parents de la jeune femme l'amènent à l'hôpital à plusieurs reprises. Elle appelle ses séjours à l'hôpital « incarcérations<sup>122</sup> ». Encore une fois, elle donne l'impression d'être criminelle, de devoir être punie pour une faute grave. Elle utilise des expressions telles que : « nuit d'incarcération<sup>123</sup> » et « séjours d'emprisonnement<sup>124</sup> » pour parler de ces périodes d'hospitalisation. Elle croit qu'on cherche à la punir et non pas à l'aider.

Les pulsions suicidaires de Mélie ne s'inscrivent pas uniquement au niveau du trouble alimentaire. Elle croit devoir se punir d'une faute existentielle et donc elle s'impose une mort lente, mais elle entretient également des pensées suicidaires confirmant cette

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>121</sup> Jobin, Mathieu, « Cyberviolence : le discours masculiniste sur les femmes » dans : Blais, Mélissa (dir.), Dupuis-Déri, Francis (dir.), *Le mouvement masculiniste au Québec : l'antiféminisme démasqué*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 160.

<sup>122</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 27.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>124</sup> *Id.*

obligation de mettre fin à ses souffrances. Ici, culpabilité, suicide et trouble alimentaire sont étroitement liés.

### 2.3.2 *Isolement et solitude extrêmes*

Marie-Hélène Larochelle, dans *Le Dire-Monstre*, définit le monstre ainsi : « Le monstre est celui qui, dans la société, se dit, ou est dit, différent et qui se place en porte à faux par rapport à la norme. La représentation du monstrueux, bien qu'on puisse lui reconnaître une constance, apparaît comme le produit de la société qui le décrit (...) <sup>125</sup> ». Marginalisée par sa famille et ses amies, la protagoniste vit une grande solitude. Elle représente exactement ce que la société ne veut pas voir : le produit de la maladie mentale causée, entre autres, par les obsessions de perfection et de maigreur du monde moderne. Brunet-Turcotte dénonce cette problématique dans son roman et tente de trouver des solutions à un phénomène qui semble être allé beaucoup trop loin. En effet, le personnage de Mélisse se croit invisible et vit une solitude extrême :

Même si j'aimerais bien l'être, je ne suis pas le genre de personne invisible qui ne se ferait repérer qu'une fois aspergée de peinture ou coiffée d'un chapeau haut de forme cartoonesque. Je n'ai même pas le bonheur d'être un fantôme ; les spectres ne se font pas souvent engueuler, eux. Pourtant, je n'ai aucune intégrité physique, c'est bizarre ; je n'arrive pas à laisser de traces dans le monde sensible, malgré mon désir contradictoire de vouloir signaler ma présence. Toutes mes tentatives de rébellion contre le paysage sont effacées, comme les tags dessinés au sharpie dans le métro, le rouge à lèvres sur les vitres des toilettes publiques. Cette haine de soi programmée directement dans les tissus dont je suis faite m'empêche de sortir de cette cage de verre que je traîne avec moi. Je finis toujours par rentrer chez moi, par vivre des implosions suivies de reconnaissances toujours plus faibles <sup>126</sup>.

Dans ce passage, la narratrice est déchirée entre le fait d'être à part, oubliée, et l'impression de n'être visible que pour les altercations négatives. Elle a envie d'être reconnue, d'exister pour ceux qui l'entourent, mais réalise à quel point il est difficile pour elle d'accepter d'être le centre d'attention. Ce malaise, créé par un trouble identitaire,

---

<sup>125</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, op. cit., p. 7.

<sup>126</sup> Brunet-Turcotte, Clara, op. cit., p. 121.

empêche la jeune femme d'aller vers les autres, d'oser. Elle a l'impression que sa présence est intangible alors qu'au fond, ceux qui la rencontrent préfèrent, pour la plupart, l'ignorer puisqu'il est plus facile de regarder ailleurs : « Certains font semblant que ça n'existe pas<sup>127</sup> ». Cet extrait, empreint d'un grand désespoir, indique toute la solitude que vit le personnage.

Certaines raisons qui poussent la narratrice à se mettre à part du reste du monde sont causées, en grande partie, par le trouble identitaire du personnage. Le fait qu'elle préfère s'isoler laisse croire qu'elle n'a pas une identité assez forte pour affronter les gens, pour prendre sa place parmi les autres, tel que l'indiquent les lignes suivantes : « J'ai passé tellement d'années dans un semi-coma dépressif, avec pour seule compagnie des personnages fictifs et mon chat Mitaine [...]. J'en demeure socialement bancal. Je fais tout toute seule [...] »<sup>128</sup>. Cet aveu de Mélisse renseigne sur la souffrance qu'elle ressent. Cette dernière s'entoure d'amis imaginaires afin de combler le vide. Elle explique même qu'elle se met à l'écart au point d'utiliser des bouchons dans les endroits publics puisqu'elle ne peut tolérer le bruit des gens qui vivent autour d'elle<sup>129</sup>. Mélisse confirme son statut d'ermite et son besoin de demeurer dans un monde fictif, qu'elle s'invente. Le fait d'être confrontée à la réalité, à la société et à tout ce que cela implique est trop exigeant pour elle. Le fait de voir les autres la met face à un miroir de vérité qu'elle n'a pas la force d'accepter : elle ne correspond pas à cette norme qui, partout, s'impose. Encore une fois, nous en revenons à cette définition du monstre selon laquelle l'entité monstrueuse est rejetée de tous puisque, comme le souligne Larochelle, « en tant que sujet abject, le monstre se présente comme une limite de l'identité, il est celui que le moi refuse de reconnaître comme sien<sup>130</sup> ». Cela veut donc dire qu'il est plus simple de s'en éloigner, de l'ignorer que d'essayer d'y faire face et de le comprendre.

Lorsque la jeune femme tente de se trouver un nouvel appartement à Montréal, elle est victime de cette exclusion sociale : « J'ai posé une question sur les électroménagers, mais

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>130</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, op. cit., p. 6.

personne ne s'est retourné vers moi. Je suis habituée. Je suis invisible, c'est tout. Et c'est bien comme ça, pour l'instant. En fait, c'est moi qui ai voulu disparaître<sup>131</sup> ». Mélisse est non seulement blessée par le comportement des gens à son égard, mais y est également habituée, ce qui confirme que la situation se produit régulièrement d'où le réflexe de la jeune narratrice à se mettre elle-même à l'écart, parce qu'elle comprend qu'elle dérange, qu'elle nuit, puisque, comme l'être monstrueux, elle est marginalisée<sup>132</sup>. Afin de se reclure dans son état de solitude extrême, la jeune femme va même jusqu'à s'empiffrer de somnifères afin de dormir, mais surtout dans le but de perdre contact avec la réalité. Elle avoue même avoir l'impression par moment, de ne pas arriver à faire la différence entre la réalité et la fiction<sup>133</sup>. Cette prise de médication fait en sorte de la rendre aliénée par rapport au reste de la masse : elle dort toute la journée, sort la nuit, se met donc à l'écart. Toute la souffrance causée par cet isolement extrême est résumée dans ce passage :

Je me suis arrêtée pour flatter un chat sans médaille, espérant trouver un peu de réconfort dans la ruelle. J'avais oublié qu'il n'y a rien de pire que la mélancolie qui survient lorsqu'on doit abandonner un nouvel ami chat qui nous suit avec l'espoir de se faire adopter. On a beau maigrir jusqu'à l'émaciation, calculer les calories pendant des heures. On peut même décider d'adopter une démarche différente : avaler en vitesse une dizaine de beignes avant de faire un arrêt chez Raymond Poutine. Rien ne fait oublier la solitude, qui reste toujours là en toile de fond<sup>134</sup>.

La solitude de Mélisse est complètement avouée et est en lien direct avec le trouble alimentaire du personnage. Elle parvient à faire un lien entre son isolement et son trouble lié à l'alimentation afin d'expliquer les comportements d'autrui à son égard. Pourtant, les agissements singuliers de la narratrice, causés par le trouble, sont également amplifiés par cette solitude tant imposée par elle-même que par les autres, contaminent ses relations sociales. En effet, certains gestes qu'elle pose causent un malaise chez celui qui regarde et qui préférera ignorer Mélisse. Il est également possible de penser que la jeune femme choisit de poser des gestes choquants dans l'unique but d'attirer l'attention, dans une tentative désespérée afin de demander de l'aide.

---

<sup>131</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 24.

<sup>132</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>133</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 39.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 55.

### 2.3.3 Au niveau des pensées et des comportements

En effet, en plus de vivre la douleur d'être mise à l'écart de la société, Mélisse a des réflexions étranges qui représentent bien son univers tordu :

Parfois, j'ai tellement faim que je voudrais avoir les mains assez fines, les bras assez minces, pour toucher le fond de mon estomac, en masser les parois constamment irritées par la caféine et les produits chimiques. Je m'imagine mordre mes doigts osseux et les avaler, des bâtonnets de pretzel assaisonnés par la saleté ambiante. Des pelures de légumes translucides, incrustées de terre ; voilà mes ongles. Je prendrais une pompe pour vider le contenu entier de mon labyrinthe digestif, afin de créer un espace en vue d'un nouveau remplissage<sup>135</sup>.

Ce passage porte non seulement sur le trouble alimentaire du personnage, mais est également indicateur de toute la souffrance vécue par le personnage de Mélisse. En effet, l'obsession de la nourriture qu'elle ne se permet pas d'ingérer, la douleur constante de la faim qui l'assaille, font partie intégrante de la routine de la narratrice. Nous dénotons dans ces lignes un penchant pour les descriptions horribles, empreintes d'images dignes des films *gore*, ce qui rend la jeune femme d'autant plus monstrueuse, dérangeante. Ce genre d'imaginaire, troublant, ne représente pas celui de la majorité des gens. Comme le dit Marie-Hélène Larochelle, le monstre s'écarte de la norme<sup>136</sup> tant par sa façon d'agir, que par sa façon de penser ou d'imaginer la réalité. L'esprit malade de Mélisse empoisonne ses pensées jusqu'au point de créer des scénarios particuliers. De plus, cette dernière se croit possédée et c'est ainsi qu'elle se décrit dans son journal intime alors qu'elle mentionne le retour de « l'angoisse du flux sanguin maléfique » :

Mon corps réagit à l'influx inhabituel d'hormones, les tissus sont en transformation, les fluides se déplacent. Ça me pique partout, ma peau est sale même après avoir été lavée. Je me sens sale, une sous-émotion difficile à traduire en langage psychologique. Ma face est sale, j'ai plein de tumeurs liquides autour de la bouche, une chance que mes ongles ne sont pas complètement cassés en ce moment. Je les crève, j'arrache la peau. Je creuse pour ne pas

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>136</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, op. cit., p. 7.



qu'elles repoussent, de l'eau de javel sur un plant de champignons vénéneux. Très vite, mon visage est plein de sang que j'étale distraitement, nettoyer ma peau ne me vient même pas à l'esprit. Dommage que l'Halloween ne soit pas pour bientôt : j'aurais pu mettre une longue robe et me déguiser en Carrie, puis faire exploser un local qui abrite un groupe de soutien<sup>137</sup>.

À la suite de cette troublante description, la jeune femme utilise l'ironie en commentant cette entrée de son journal d'un simple « Ça allait bien », ce qui renseigne encore une fois le lecteur sur la lucidité du personnage. Pourtant, la narratrice décrit une hallucination déstabilisante qui se rapproche de la psychose. Elle se croit aux prises avec une force diabolique qui prend possession d'elle et dont elle tente de se défaire : elle s' imagine être ce monstre ultime, le Diable. Cette contradiction dans la construction du personnage de Mélisse, constamment à cheval entre la réalité et la fiction, est importante. En fait, le personnage fait une relecture de certains épisodes de sa vie et semble, cette fois, avoir repris contact avec la réalité. Les événements rapportés au passé s'inscrivent donc dans la fragilité du personnage alors que la relecture de ces derniers permet de voir comment le personnage, dans sa capacité critique, s'est rattaché à la réalité. Cette distance donne une perspective intéressante tant au lecteur qu'au personnage. Cette dernière, en repensant ses épisodes monstrueux, s'analyse, ce qui lui permet de s'auto-ironiser.

Ces descriptions, visant à choquer le lecteur et à le dégoûter sont possiblement nées d'un besoin de créer une connivence avec ce dernier. Elles sont porteuses de l'essence même de la monstruosité qui fascine et étonne. En effet, en tant que « figure exceptionnelle<sup>138</sup> », l'entité monstrueuse tente de faire réagir par la violence des propos tenus. Cette méchanceté à l'égard de soi-même indiquerait donc ce refus de soi, cette envie complexe de se défaire de sa monstruosité en l'embrassant désespérément. Simon Harel dans *Attention écrivains méchants* explique :

La méchanceté est précisément cette déchirure au cœur de toute relation intersubjective qui engage le fait de ne pas s'entendre (avec soi-même), de ne pas tolérer l'autre en soi et de répudier, par le fait même, toute assimilation de son être propre avec cette

---

<sup>137</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>138</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, *op. cit.*, p. 7.

altérité dont on ne veut définitivement rien savoir. Impasse, encore une fois, qui est le siège de la méchanceté, puisque cette dernière est un geste de refus<sup>139</sup>.

La monstruosité serait donc une façon de remédier au monstre en soi, d'y réagir en tentant de lui porter atteinte. Lorsque le monstre est extérieur à soi, la méchanceté se dirige donc vers cet « autre » qui nous confronte, mais lorsque l'être abject est soi-même, cette violence est en fait redirigée contre l'être lui-même.

Mis à part, les descriptions dignes de films d'horreur et les systèmes de pensée qui permettent de comprendre la maladie mentale de Mélisse, le personnage a aussi des habitudes alimentaires grotesques. La narratrice, elle, ne semble pas s'inquiéter des apparences et agit instinctivement : « Sans y penser, j'ai touché du bout du doigt l'orange, elle était molle et chaude. Ça ne m'a pas empêchée de l'avaler tout rond, la pelure et tout<sup>140</sup> ». Elle déclare même manger les crevettes « avec la queue<sup>141</sup> » afin de se sentir « plus remplie<sup>142</sup> ». Ces comportements singuliers renforcent le statut monstrueux du personnage de Mélisse. Il est même possible de faire un parallèle entre cet extrait et l'image de l'ogre, reconnu pour ses repas gargantuesques et son manque de manières. Le fait de s'empiffrer, d'avaler dans l'unique but de se remplir et non pas de goûter la nourriture, rapproche Mélisse du monstre gourmand. Ce lien entre la narratrice et Pantagruel se confirme dans l'extrait suivant : « C'est que les orgies alimentaires ont recommencé. J'en ai fait une absolument pantagruélique, il y a quelques semaines, à cause de l'autre<sup>143</sup> ». Le fait que le personnage de Mélisse se qualifie elle-même d'ogresse s'inscrit dans la logique de Clara Brunet-Turcotte qui tente de se réapproprier les codes des contes de fées de l'enfance. En effet, la narratrice du roman prend le rôle de l'affamé monstrueux qui est traditionnellement attribué à un homme dans les contes. La jeune femme s'invente une monstruosité dont elle est à peine consciente par moment, tant elle s'est dénaturée par rapport au reste de la société. Il est entendu que les incongruités liées à la façon de s'alimenter sont des conséquences du trouble alimentaire du

---

<sup>139</sup> Harel, Simon, *op. cit.*, p. 55.

<sup>140</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 118.

<sup>141</sup> *Id.*

<sup>142</sup> *Id.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 11.

personnage, mais il n'en demeure pas moins que ces comportements lui donnent un aspect encore moins féminin. Mélisse s'oppose aux règles de bienséance, refuse de se conformer à la façon dont il est attendu de se comporter autour de la table. Il est attendu qu'une femme mange de façon propre, qu'elle soit délicate et adopte une attitude polie lorsqu'il est question de manger. La narratrice de *Demoiselles-cactus* fait tout le contraire : elle fait fi des rituels alimentaires, avale, ne mâche pas, se salit, mange des choses terribles : « Mes mains tremblaient, il m'était difficile de verser la matière gluante dans la casserole que j'avais brûlée la veille, et dont j'avais raclé le résidu cramé pour l'ingérer<sup>144</sup> ». Cet extrait démontre à quel point Mélisse ne porte aucune attention à l'hygiène et qu'elle adopte des comportements à l'opposé des conventions.

La narratrice va encore plus loin dans sa description personnelle. En effet, cette dernière s'identifie au Diable, mais se décrit comme un être dégoûtant, aux comportements déviants :

Beaucoup de choses me révulsent chez les gens, mais en fin de compte, c'est moi qui suis la plus dégoûtante, incapable de nettoyer quoi que ce soit pour une raison mystérieuse. J'ai souvent les ongles crasseux. J'ai toujours plein de taches de nourriture sur moi. J'entre en transe quand je suis en train de manger, si bien que je ne me rends pas compte que j'ai l'air d'un animal sauvage en train d'arracher la chair de sa proie avec ses dents. Je mâche parfois dix morceaux de gomme à la fois. J'ai le teint soit vert, soit orange, soit jaune, selon le type de légume que je consomme le plus souvent durant une période donnée. J'oublie toujours de mettre du déodorant, j'ai l'habitude de ne pas transpirer. Je ne me lave pas toujours les mains dans les toilettes publiques, le bruit du séchoir m'agresse trop et je ne veux pas être coincée entre deux personnes devant un lavabo. Oui, il m'est déjà arrivé de sortir de la salle de bain avec une fine couche de vomi séché sur les mains. J'ai déjà repêché des aliments que je venais de jeter à la poubelle pour en manger les restes, un geste qui témoigne de mon manque de volonté. Un autre exemple : lorsque j'attendais le début des cours, l'après-midi, pour me jeter sur les restes abandonnés sur les cabarets, dans la cafétéria. Sans gêne aucune<sup>145</sup>.

Mélisse est habitée par un profond sentiment de dégoût. D'abord, cette dernière fait face

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 156.

à ce que Julia Kristeva nomme « l'abjection de soi<sup>146</sup> ». C'est-à-dire qu'elle est répugnée tant par son corps que par sa personne en entier et elle tente donc de se purger, de rejeter ce qui lui cause un malaise ainsi qu'un écoëurement indescriptible. Kristeva précise que « l'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre<sup>147</sup> ». Ce manque dont parle Kristeva est présent chez Mélisse et se rattache à son identité même. Cette dernière ne sait ni ce qu'elle veut ni ce qu'elle vaut tout au long du récit et lutte contre la résistance de ces failles existentielles profondes. Ensuite, malgré le fait qu'elle soit consciente du caractère répulsif de ses manies, de ses façons d'agir et de se nourrir, elle ne fait rien pour les changer. Ses comportements vont à l'encontre des règles d'hygiène et ce non-respect du corps, de l'endroit où elle demeure est en lien direct avec le trouble alimentaire. Ces caractéristiques rappellent une autre partie de la théorie de l'abject de Julia Kristeva. Cette dernière, dans *Les pouvoirs de l'horreur*, décrit l'abject en ces termes :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écoeuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui<sup>148</sup>.

Le personnage de Mélisse vit cette abjection et fait également le choix de correspondre à la définition du terme selon la théoricienne. D'un côté, elle est dégoûtée par les hommes, les corps et par les gens qui l'entourent et de l'autre, elle fait bien attention de devenir elle-même un sujet d'abjection et d'horreur. Ainsi, elle est plus difficile à approcher, plus facile à ignorer, ce qui lui permet de se complaire dans sa crasse et dans son trouble alimentaire. En effet, elle rejette les conventions sociales pour ce qu'elles représentent et

---

<sup>146</sup> Kristeva, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 12.

<sup>147</sup> *Id.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 9.

décide de les combattre en adoptant des comportements hors normes afin de se protéger, de s'assurer de préserver le vide qu'elle a créé autour d'elle. Kristeva écrit également que le dégoût pour la nourriture et donc, pour Mélisse, les règles sociales qui s'y rattachent, constitue « la forme d'abjection la plus élémentaire et la plus archaïque<sup>149</sup> ». Elle soutient que l'homme est profondément dégoûté par toute forme de pourriture ou de malpropreté face aux aliments. En ce sens, il est possible de penser que la narratrice de Brunet-Turcotte choisisse d'adopter des comportements abjects par rapport à la nourriture dans le but d'attaquer ce qui repousse et cause un écœurement incontournable à tous, toujours dans le but de s'isoler, de renforcer ses mécanismes de protection. De plus, Mélisse ressent un dégoût profond face à la nourriture qui s'inscrit dans cette théorie de Kristeva. En effet, le personnage expulse tout ce qui entre par sa bouche, dans un but de purification, mais également parce que les aliments ingérés l'écœurent, la rendent malade au point où il lui est impossible de partager l'espace de son corps avec ce qu'elle vient de manger. Dès lors, les hauts le cœur persistent jusqu'à l'élimination de ce qui semble abject pour Mélisse.

Les effets de l'abjection dans la littérature sont multiples et donc, les enjeux pour l'auteur le sont également. L'écrivain-méchant, tel que défini par Harel, se doit de conjuguer avec une « identité défaillante » qu'il tente de décrire, de faire vivre<sup>150</sup> et c'est ce que fait Clara Brunet-Turcotte avec le personnage de Mélisse. Un monstre est un être qui souffre de sa différence, mais surtout de la haine qu'il ressent par rapport à une partie de lui-même<sup>151</sup>. Kristeva, toujours dans *Les pouvoirs de l'horreur*, rappelle que cette abjection naît d'une « souffrance brutale<sup>152</sup> ». La narratrice de *Demoiselles-Cactus* se néglige et se plaint dans un monde crasseux et dégoûtant ce qui correspond parfaitement à cette idée : Mélisse se déteste trop pour prendre soin d'elle et de son environnement immédiat. Elle préfère avoir tout en horreur dans un but ultime de protection. Le rejet, lui semble plus sécuritaire que l'acceptation du monde qui l'entoure, puisque si elle fait le choix d'embrasser l'existence telle qu'elle se présente à elle, Mélisse s'expose à des dangers

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>150</sup> Harel, Simon, *op. cit.*, p. 57.

<sup>151</sup> *Id.*

<sup>152</sup> Kristeva, Julia, *op. cit.*, p. 10.

qui sont, selon elle, trop périlleux.

#### 2.4 Une critique de la société

Dans le cadre du roman, le personnage de Clara Brunet-Turcotte aborde non seulement son quotidien et sa maladie mentale, mais a également des réflexions qui en fait constituent une critique sociale. La jeune femme garde un esprit critique malgré le fait qu'elle semble déconnectée de la réalité. Elle pose des jugements justes qui prennent tout leur sens lorsqu'il s'agit de choses étrangères à elle, mais son esprit se brouille lorsque vient le temps de s'autoanalyser.

Mélisse critique le manque de compassion de la société qui ne semble pas comprendre la souffrance d'autrui, qui culpabilise l'autre et le met constamment à part. Elle croit que les gens jugent son état au lieu d'essayer de comprendre et qu'ils la pensent responsable de son trouble alimentaire<sup>153</sup>. Elle avoue que sa maladie et toutes ses négligences viendront à bout d'elle. Elle en est consciente. Ainsi, la jeune femme s'exprime sur le malaise entourant sa condition ainsi que celle des autres qui souffrent pour une raison ou pour une autre et qui sont mis à l'écart : « [...] les victimes finissent toujours par devenir des parias dont on ne peut pas s'approcher de peur d'être sali<sup>154</sup> ». Il s'agit de la définition du monstre selon Mélisse. Cette fois, contrairement à la théorie de Harel qui prône que l'être méchant fait acte de violence<sup>155</sup>, le statut de monstre est changé : il obtient le rôle de victime et non plus de responsable de la situation. Clara B.-Turcotte redéfinit, en quelque sorte, le monstre à sa façon dans son roman. Cet être singulier qui est mis à part, agit de façon étrange et discutable, serait l'ultime victime d'une société moderne qui le punit de ne pas rentrer le moule établi. L'être monstrueux et différent courberait l'échine devant un groupe de gens qui manque d'empathie et de tolérance face à une faiblesse de l'âme qui est considérée comme condamnable :

---

<sup>153</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>155</sup> Harel, Simon, *op. cit.*, p. 11.

On serait responsable de notre corps, de notre bonheur. On serait censés faire tout notre possible pour avoir la meilleure santé du monde. La mort, la tristesse, ce sont les péchés modernes. Le suicide est le crime par excellence selon les gens qui refusent d'admettre qu'on peut ne pas se sentir bien sans que ça soit de notre faute<sup>156</sup>.

Le personnage va même jusqu'à dénoncer le manque d'humanité de la collectivité dans laquelle elle vit. Elle condamne non seulement le manque d'ouverture, mais également les jugements qui sont posés, à outrance, par des gens qui préfèrent se détourner pour ne pas voir la vérité. Les « demoiselles-cactus », telles que définies par Brunet-Turcotte, constituent-elle une société de parias ? Ces dernières, exclues et méprisées socialement pourraient être en droit de revendiquer un tel titre.

Le personnage de Mélisse croit que la femme est brimée et qu'elle ne peut correspondre aux critères imposés dans les médias, mais elle blâme surtout le sentiment de culpabilité ressenti par les femmes. Elle parle des nombreuses recommandations qui sont faites très tôt aux jeunes filles, afin de les conscientiser à certains dangers<sup>157</sup> tel que le fait de porter des jupes trop courtes afin que les hommes ne se fassent pas de fausses idées qui leur donneraient le droit de s'attendre à un acte d'ordre sexuel. Elle critique ainsi une part de l'enseignement transmis aux fillettes qui finissent par croire qu'elles sont responsables des agissements des hommes, que ces derniers les agressent parce qu'elles les ont provoqués. Il est question de culpabilité, mais aussi de consentement. Andrea Dworkin, dans *Les femmes de droite*, ouvrage qui porte sur les difficultés de redéfinir la sexualité féminine dans le cadre d'une société patriarcale déclare que le besoin qu'ont les femmes de survivre parmi les règles imposées par les hommes fait en sorte que la plupart d'entre elles en viennent à porter une haine sans nom envers les femmes qui sont considérées comme différentes et qui ne se conforment pas. Selon Dworkin, la rage de ces dernières est transposée sur la femme atypique afin de se détourner des réels agresseurs : les hommes<sup>158</sup>. Le personnage de Mélisse est une victime de cette rage qui se traduit dans le comportement des autres, par un désir d'ignorer et d'isoler la personne qui ne se

---

<sup>156</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, p. 75.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>158</sup> Dworkin, Andrea, *Les femmes de droite*, trad. de l'anglais par : Martin Dufresne et Michèle Briand, les Éditions du Remue-ménage, coll. Observatoire de l'antiféminisme, Montréal, 2012, p. 42.

conforme pas. L'éloge de la minceur, entre autres, fait en sorte que plusieurs femmes choisissent la maigreur plutôt que la santé. Le lien systématique entre beauté et minceur est condamnable, mais très bien implanté.

Au banc des accusés ? La pornographie présente sur le Web. En effet, il est possible d'y trouver à peu près n'importe quoi puisque l'accessibilité est sans borne. Ces sites, sur lesquels la femme est représentée selon un modèle prédéfini, ont fait en sorte de développer un dégoût du corps humain. Le corps féminin, mince, à la poitrine proéminente et aux jambes qui n'en finissent plus, n'est plus qu'un réceptacle de fantasmes masculins. Mathieu Jobin, dans « Cyberviolence : le discours masculiniste sur les femmes », a écrit : « Le modelage du corps féminin sous la pression sociale fait partie intégrante de la violence faite aux femmes. Les traitements que les femmes imposent à leur corps pour répondre aux normes sociales de beauté participent à leur contrôle social<sup>159</sup> ». Ce modelage, dont parle Jobin, pousse certaines femmes vers plusieurs avenues, dont les troubles alimentaires, puisqu'il s'agit de jouer directement avec la confiance en soi. Celles qui ont l'impression de ne pas correspondre se croient vouées à l'échec. Encore une fois, il revient à ceux qui ont le pouvoir de dicter les règles de les imposer. Les hommes, qui façonnent l'image féminine selon leurs fantasmes, sont les créateurs de plusieurs institutions qui ont influencé le rapport de la femme avec sa féminité. Ces influences, bien qu'elles semblent positives pour la femme, lui nuisent. Par exemple, le magazine *Playboy* et son empire ont eu un impact considérable et sont toujours détenteurs d'une influence. Martine Delvaux, dans *Les filles en série*, confirme : « Contre le port du soutien-gorge et pour l'avortement, la posture de *Playboy* était un véritable double jeu, le piège d'une libération féministe apparente alors qu'au fond il s'agissait de maintenir le statu quo<sup>160</sup> ». Ce culte de la femme-objet est amplifié par la création de modèles dégradants. Delvaux demande même : « La sérialité des filles, cette figure d'un féminin ornemental, plastique, mort-vivant, un féminin choisifiable et marchandable, inscrit-elle dans l'imaginaire une sorte de permission, le droit d'agir, dans la réalité, sur les corps des femmes comme s'il s'agissait de propriétés – purs objets,

---

<sup>159</sup> Jobin, Mathieu, *op. cit.*, p. 160.

<sup>160</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 153.



pures images<sup>161</sup> » ? Ces rapports de force ont une influence mesquine et dévastatrice sur l'estime des femmes, encore de nos jours.

Selon Madeleine Ouellette-Michalska, la faible identité de la femme serait au cœur de la problématique. Autrement dit, si elle avait acquis une forte identité à la suite de la révolution sexuelle de 1970, la femme ne serait pas aux prises avec tout cette pression : « Ne sachant plus qui elle est, la femme capitule facilement devant le désir de l'autre, ses fantasmes, ses besoins<sup>162</sup> ». Elle ajoute que le problème de cet esclavage du culte de la beauté réside dans le fait que la reproduction et la sexualité ont été séparées lors de la révolution sexuelle. Depuis, la femme est condamnée à devenir un exemple de séduction constant, un objet sexuel<sup>163</sup>. Dworkin s'est également exprimée sur la question en disant que la révolution sexuelle n'avait pas réussi à libérer la femme, mais qu'elle avait contribué à l'emprisonner à un autre niveau : avant, il était considéré normal que la femme n'apprécie pas les relations sexuelles, alors que par la suite, elle devait en demander toujours davantage pour ne pas décevoir<sup>164</sup>. Nous pouvons supposer l'impact d'un tel changement sur la perception du physique et caractère séducteur de la femme.

Dans son chemin vers la guérison, Mélisse mentionne son désir d'écrire. Le roman se termine sur la description de l'histoire qu'elle veut écrire : il s'agit d'une satire fictionnelle de la société, mais présentée dans un monde qui se veut futuriste. Elle critique l'hypersexualisation des fillettes, les dogmes de la beauté, l'obsession de la pornographie, l'enrichissement des riches par rapport aux pauvres, le trafic d'enfants, etc. Elle décrit le sort réservé aux jeunes femmes dont on fait le trafic dans son histoire :

Le traitement imposé aux petites résidentes de ce palace, censé prévenir la croissance physique et l'apparition des règles, réduit considérablement l'espérance de vie. Il est rare que l'une d'elles dépasse vingt ans, et puis de toute manière, les consommateurs veulent toujours de la chair fraîche, de nouveaux visages et de

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>162</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 82.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>164</sup> Dworkin, Andrea, *op. cit.*, p. 97-100.

nouveaux corps à modeler, ou à piétiner, selon l'impulsion du moment<sup>165</sup>.

Cette description d'une fiction imaginée par Mélisse représente le sort de plusieurs jeunes filles qui s'imposent des règles strictes afin de correspondre à des idéaux masculins, se privent et se font souffrir jusqu'à ce qu'elles soient de toute façon trop vieilles pour être à la hauteur. L'héroïne de la fiction de Mélisse, Frédéline, comprend que plus elle perd du poids, plus elle risque de devoir participer à des orgies sexuelles. Elle vole donc la nourriture des autres, ce qui est interdit, afin de conserver son surplus de poids et de conserver son intégrité physique. Elle déjoue donc le système au lieu d'entrer dans le moule et de subir, comme les autres<sup>166</sup>. Mélisse exprime, par ses personnages de fiction, son souhait pour les petites filles, en tentant de valoriser la différence qui est habituellement pointée du doigt : « J'aimerais que Frédéline découvre les possibilités offertes par son intelligence supérieure, que Ruby accepte ses différences et comprenne que celles-ci lui donnent une perspective différente sur le monde<sup>167</sup> ». Ce souhait, aussi naïf puisse-t-il paraître, est le symbole de l'œuvre : le récit primaire racontant l'histoire de Mélisse qui se fait souffrir pour atteindre un idéal physique serait possiblement écrit dans le but de faire comprendre à d'autres jeunes femmes aux prises avec un trouble alimentaire ou vivant avec les conséquences de la pression malsaine qu'exerce la société que leurs différences font leur valeur et non leur perte. En fait, c'est dans cette histoire écrite par Mélisse que la critique sociale prend tout son sens et que les revendications sont énoncées le plus clairement.

### 2.5 Brunet-Turcotte et Gendreau : rédemption dans l'écriture

Le personnage de Clara Brunet-Turcotte trouve la voie de la guérison et de la réconciliation dans l'écriture au moment même où elle fait le choix de se reprendre en main et de combattre ce monstre intérieur qui la mine depuis trop longtemps. Elle va

---

<sup>165</sup> Brunet-Turcotte, Clara, *op. cit.*, 2015, p. 168-173.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 173.

même jusqu'à dire : « Je ne vais pas attendre de guérir pour commencer à exister<sup>168</sup> ». Cette phrase confirme le besoin de la narratrice de s'en sortir, mais surtout de prendre sa place, de trouver son identité et de prendre la parole afin de mieux comprendre et gérer les pulsions mortifères qui l'habitent. Au-delà de sa monstruosité physique et morale, de ses comportements dérangeants et de ses habitudes singulières, le personnage de Mélisse tente d'échapper à quelque chose qui la dépasse. Cette façon de se rebeller, qu'elle soit efficace ou non, entre dans un processus de quête personnelle. Elle se fabrique un monstre pour se protéger du monde extérieur, mais ce dernier se retourne contre elle.

Comme la narratrice de *Drama Queens*, Mélisse fait le récit de la mort qui vient, mais a, pour sa part, la chance de poser des gestes concrets afin de guérir. Le personnage de Clara Brunet-Turcotte choisit la mort, une finitude lente et douloureuse, mais elle l'adopte tout de même. Elle est consciente de ce qui est attendu de sa part et prend la décision de se marginaliser. Il n'en demeure pas moins que Mélisse pose un regard semblable à celui de Gendreau sur la fin de la vie et comme elle, voit en l'écriture un geste salutaire et salvateur. Mélisse parle de la dégradation de son corps et porte un jugement sévère sur ce corps qui n'est pas à la hauteur. Cette douleur, commune aux deux personnages féminins, s'ajoute à celle de la solitude qui leur est imposée. Le personnage de Gendreau se voit mise à part parce que sa maladie fait peur et que son physique, qui rappelle la mort qui vient, trouble son entourage. Mélisse est aussi isolée du reste du monde de par sa maladie mentale et aussi par le manque de compassion de la société dans laquelle elle évolue. Les deux femmes sont perçues comme des êtres monstrueux, à cause de ce qu'elles représentent et dénoncent.

Nous avons pu voir que Clara Brunet-Turcotte propose une autre version de la monstruosité dans son roman et critique outrageusement la société actuelle. Elle propose un monstre qui a le rôle de victime et non pas cet être qui fait violence. En fait, elle se fait la propre victime de cette violence qu'elle porte en elle, mais demeure grandement affaiblie par l'indifférence du monde qui l'entoure.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 168.

Ces prises de parole, de la part d'auteures d'une même génération, sont très importantes. Le fait que des thèmes se recoupent, se complètent, indique non seulement que les pensées vont dans le même sens, mais que les auteures féminines s'inquiètent du sort de la femme dans la société actuelle et espèrent un changement. La littérature est un constat, un diagnostic sur le monde qui nous entoure. Les auteures espèrent des prises de conscience, mais tentent surtout de prendre leur place, de s'exprimer, de confirmer cette identité afin de la rendre plus forte.

## Chapitre 3

### 3.1 Épouser le monstre, s'y donner : Audrée Wilhelmy

La Révolution tranquille a apporté un nombre considérable de changements quant à la condition féminine. La femme qui, à la suite de multiples revendications, s'est grandement émancipée. Elles peuvent désormais occuper les postes les plus importants dans toutes les sphères professionnelles, étudier dans les plus grandes universités, mais, nous l'avons vu, ces dernières demeurent dangereusement obsédées par leur image corporelle<sup>169</sup>. Il semble primordial de se conformer aux pressions sociales qui dictent les critères de beauté de la société moderne occidentale. Il semble que « le culte de la beauté à tout prix constitue sans doute la figure la plus sournoise de l'antiféminisme<sup>170</sup> ». En effet, cette libération de la femme semble avoir occasionné plusieurs conflits existentiels chez celles qui tentent, à leur façon, d'atteindre la sacrosainte perfection au risque de porter atteinte à leur identité. Les jeunes auteures présentent des personnages troublants et troublés qui sont dépeints de façon singulière et se détruisent à grands coups de culpabilité et de jugement. Le roman *Les Sangs* d'Audrée Wilhelmy s'inscrit dans cette vague, mais apporte un point de vue moins personnel sur la situation. En effet, le roman québécois publié chez Leméac en 2013 traite également de cette réalité féminine, mais d'un angle différent. Dans la version originale de Charles Perrault, la voix est donnée à un narrateur omniscient qui raconte l'histoire d'un point de vue extérieur, alors que celle de Wilhelmy donne la parole aux sept femmes victimes de leur mari cruel. Ces personnages féminins peuvent être considérés comme soumis, mais notre hypothèse est qu'ils sont en fait aussi monstrueux que leur époux. Quelles sont les représentations de cette monstruosité chez les personnages types de l'œuvre et quelle portée sociale ont-elles ? Afin de répondre à ces questions, nous nous pencherons sur quatre amantes de l'Ogre de Wilhelmy : Constance, Abigaëlle, Frida-Oum et Marie des Cendres, puis nous établirons l'originalité du roman *Les Sangs* par rapport à la version de Perrault.

---

<sup>169</sup> Labrosse, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25.

<sup>170</sup> Dumont, Micheline, *op. cit.*, p. 195.

### 3.2 Constance : le désir de la jeunesse éternelle

Constance est la première femme que Féléor épousera. Cette dernière est une veuve de trente-cinq ans qui se considère vieille et moins désirable puisque sa vingtaine est derrière elle. La femme se trouve laide et se décrit comme une « loque vivante déformée par les poisons<sup>171</sup> ». Elle envie son mari qui est plus jeune qu'elle : « [...] je voudrais, par-dessus tout, avoir la jeunesse de mon mari, sa santé, sa beauté<sup>172</sup> ». Ces trois éléments semblent être le cœur du problème de la femme. En effet, cette dernière croit n'en posséder aucun, ce qui la désole et fait en sorte qu'elle ne comprend pas ce qui a pu pousser Féléor à marier une femme vieillie. Constance est présentée comme dépendante au sexe et à la drogue qu'elle consomme en grande quantité pour oublier son existence malheureuse avec un homme qu'elle n'aime pas, mais à qui elle tente néanmoins de plaire. Elle parle de ses « addictions<sup>173</sup> » à certains poisons et des effets plaisants que ces derniers ont sur elle dans son journal personnel. Elle précise même : « Les médecins exigent que je cesse de m'empoisonner avec toutes les mixtures que je concocte, je leur dis et leur répète que c'est impossible, ces préparations me tiennent en vie, si je cesse de les consommer, j'en mourrai<sup>174</sup> ». La prise de ces drogues a détruit la santé de la femme qui ne vit que pour ses dépendances à ces dernières et à l'homme qu'elle a choisi pour mari. Elle s'enferme dans un monde d'illusions, parce que sa réalité la fait trop souffrir, mais elle réalise qu'il est trop tard : le temps et les substances l'ont rattrapée et elle est maintenant vieille, déchue.

De plus, Constance se donne, entière, à Féléor afin qu'il s'assouvisse sexuellement, parce qu'elle croit que c'est ce qu'il veut et qu'il s'agit là de la meilleure façon de le garder : « [...] tant que nous ferons l'amour et qu'il sera satisfait, il restera attaché à moi ; c'est précisément pour cela que chaque nuit, malgré ma faiblesse, nous reprenons nos

---

<sup>171</sup> Wilhelmy, Audrée, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013, p. 42.

<sup>172</sup> *Id.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 42.

ébats<sup>175</sup> ». Elle semble persuadée qu'elle fait ce que l'homme attend d'elle : la soumission par le plaisir. Elle dit même apprécier la violence de son mari lors de l'acte :

Ce que je préfère, quand il me prend et que je suis intoxiquée, ce sont les sentiments contradictoires d'être à la fois contenue et propulsée à l'extérieur de moi. Dans ces moments-là, mon corps lui appartient entièrement et, sous la brutalité de ses assauts, mon esprit rationnel se retire, l'instinct l'emporte sur lui. Je jouis alors d'être maîtrisée et de me débattre en sachant que je ne gagnerai pas ; le plaisir est précisément celui de perdre et de sortir éreintée de l'exercice<sup>176</sup>.

Ce plaisir d'être dominée renforce l'hypothèse de la brèche identitaire du personnage. Ne s'estimant pas apte à prendre sa place dans sa relation avec l'Ogre, et croyant qu'elle mérite d'être punie pour toutes ses fautes physiques et morales, Constance ne prend pas la peine de s'affirmer. Cette dernière se déteste amèrement pour tout ce qu'elle n'est plus. Elle est malheureuse, profondément déprimée et se dévalorise constamment. Elle ne se sent pas à la hauteur des jeunes femmes fermes et belles que son mari côtoie. Pire encore, elle pense que peu importe ses efforts, il est trop tard et que rien ne peut lui ramener cette jeunesse et cette beauté nécessaires afin de se sentir valorisée.

Cette pression est une tare de l'ère postmoderne. Partout, la femme est représentée « photoshoppée », elle doit être mince, maquillée, parfaite. Elle doit s'entraîner, bien se nourrir, mais surtout, elle doit être jeune. Lucie Joubert, dans *Le carquois de velours*, le confirme : « Sitôt terni par l'éclat éphémère de leur jeunesse, les femmes sont évincées par leurs cadettes<sup>177</sup> ». En mettant en scène un personnage qui n'a que trente-cinq ans, mais qui est déjà « trop vieux » pour être à la hauteur de son mari et des autres femmes, Wilhelmy dénonce un fait choquant de la société moderne : les femmes se doivent d'être les plus belles, séductrices, sexuelles, performantes tant au lit qu'au travail, et peinent à se retrouver dans la multitude d'attentes. La monstruosité de Constance peut être prise à plusieurs niveaux. En effet, il est possible de percevoir cette dernière uniquement comme un être déviant sexuellement qui est dépendant aux substances illicites. Nous pouvons

---

<sup>175</sup> *Id.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>177</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p. 47.

également voir cette monstruosité dans « la loque humaine » qu'elle décrit, dans l'aspect physique monstrueux qu'elle semble avoir à cause des effets de la vieillesse sur son apparence. Pourtant, l'horreur de la situation de cette première femme de Féléor se situe plutôt ailleurs. Constance se sent repoussante et décide plutôt d'embrasser ce sentiment en cessant de prendre soin d'elle : elle se met elle-même à l'écart, devient cette « autre » qui fait peur et que nous négligeons. Elle le confirme elle-même : « [...] je ne veux plus voir personne sinon mon mari et ma bonne<sup>178</sup> ». Marie-Hélène Larochelle, dans *Le Dire-Monstre*, définit le monstre ainsi :

Le monstre est celui qui, dans la société, se dit, ou est dit, différent et qui se place en porte-à-faux par rapport à la norme. La représentation du monstrueux, bien qu'on puisse lui reconnaître une constance, apparaît comme le produit de la société qui le décrit<sup>179</sup>.

La première femme de l'Ogre correspond à cette définition. Elle choisit de se complaire dans les drogues et la solitude, ce qui lui vaut même un diagnostic d'hystérie par les médecins qui vont à son chevet<sup>180</sup>. Le roman n'étant pas situé d'un point de vue temporel, il est difficile de déterminer le moment précis où se déroule l'histoire. Par contre, quelques éléments, tels que la présence de chevaux et de diligences, permettent de situer le récit vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où Charcot commençait ses recherches sur l'hystérie, ce qui peut expliquer le diagnostic.

Constance se soumet donc à la pression et aux lois liées à cette obsession de jeunesse éternelle parce qu'elle veut plaire à tout prix et ses agissements lui valent le statut de folle. La femme s'avoue vaincue et cède face à ce que le féminisme a longtemps tenté, et tente toujours de dénoncer : la pression des hommes. Malgré le désir de mourir qui l'habite, elle ne demande pas à son mari de mettre fin à ses jours ce qui ne l'empêche pas de tout faire afin de mourir avant l'âge de quarante ans. Ainsi, cette dernière tente de reprendre un certain contrôle sur son existence, comme les héroïnes des romans analysés

---

<sup>178</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 42.

<sup>179</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*, *op. cit.*, p.7.

<sup>180</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 42.



précédemment. Elle choisit de prendre les seringues mortelles jusqu'à la toute dernière<sup>181</sup> parce qu'il s'agit selon elle de la seule issue possible pour venir à bout de cette douleur de vivre qui la terrasse depuis trop longtemps. Constance sait que sa fin approche et elle ne semble pas inquiète de périr ni de laisser un message précis sur sa vie. Elle choisit plutôt de consacrer les dernières lignes de son journal à mentionner qu'elle mourra laide<sup>182</sup>, ce qui en dit long sur l'importance de la beauté pour cette dernière.

### 3.3 Abigaëlle Fay : l'obsession de la perfection

La deuxième femme de Féléor est la continuation de Constance. En fait, Abigaëlle Fay est aux prises avec une mince estime d'elle-même, qui n'est pas, cette fois, liée à son âge. La jeune femme semble être obsédée par la minceur qu'elle associe avec beauté :

Autour de moi, on dort. Certaines filles ont déjà commencé à rêver. Elles sont minces comme des branches, moi aussi : on dirait que personne ne nous nourrit. [...] Des fois je me retourne pour les regarder et alors je les trouve belles dans leur chemise de nuit neuve. Je leur ressemble, je suis pareille qu'elles, mais ma chemise à moi c'est une vieille des leurs, une qu'elles ne porteront plus parce qu'elle a un peu jauni ou bien parce qu'elle est tachée quelque part<sup>183</sup>.

Le fait que la jeune femme fasse un lien entre beauté et maigreur malade démontre la relation malsaine qu'elle entretient avec son corps. Cette dernière, issue d'un milieu pauvre et consciente de ne pas avoir le même statut social ainsi que la même richesse que ses comparses, décide de consacrer son existence à être la plus maigre, la meilleure danseuse, la plus jolie. Abigaëlle Fay, est obsédée par ce qu'elle n'est pas. Malgré un grand talent pour le ballet classique ainsi qu'une carrière dans le domaine, elle ne semble pas satisfaite : elle a toujours désiré être cette « autre ». De plus, le stéréotype de la ballerine dans ce contexte, femme de fantasme qui possède la grâce, une hyper féminité et qui conserve un corps d'enfant, est particulièrement pertinent. Femmes de paradoxes, les ballerines, sous leurs chaussons élégants, vivent une souffrance incroyable : leurs

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 54.

pieds souvent déformés, monstrueux, cachent toute la douleur de ces femmes qui semblent parfaites. Plus encore, le personnage de la ballerine représente la métaphore ultime de la féminité : les femmes doivent cacher la monstruosité (poils, cheveux blancs, rides, etc.) pour ne montrer que le beau. C'est cette souffrance de l'esthétique que représente le personnage d'Abigaëlle. Dès son plus jeune âge, elle s'est donc dénigrée, comparée<sup>184</sup>, et fait une nouvelle association particulièrement inquiétante :

Les premières fois que je jouis, mon plaisir vient aussi du reflet dans la fenêtre, le reflet vieilli de la petite fille aux pointes. Je pense comme si j'étais un homme en train de regarder ce corps-là de danseuse, j'essaie de me voir comme dans ses yeux à lui, un homme, n'importe lequel, qui regarderait mon corps comme des spectateurs regardent un ballet sans savoir la douleur qu'il y a derrière. Je jouis en continuant mes exercices, sans me toucher, rien qu'en pensant ; je jouis de me trouver belle dans les yeux de l'homme imaginaire, et je jouis surtout de savoir que c'est dans la souffrance de tous mes membres que je suis vraiment désirable, quand les muscles sont tendus et le corps dessiné par l'effort. Je jouis d'imaginer que l'homme qui regarde et prend plaisir de moi pendant le temps où j'ai mal, il ne souffre pas. C'est aussi à cause de l'idée d'une douleur qui n'est pas réciproque que, dès la première fois, avec le premier homme, je prends plaisir au sexe<sup>185</sup>.

Le fait d'associer sexualité et souffrance confirme encore une fois le côté déviant de la deuxième femme de l'Ogre. Dans un désir de reconnaissance ultime et désespéré, Abigaëlle choisit de faire officiellement offrande de son existence à son mari :

[...] j'ai offert à Féléor le cadeau de ma vie à prendre quand il le voudra. Il faut voir plus loin que le fait de mourir ou de tuer quelqu'un. Je veux qu'une fois, au moins une, il rentre dans mon ventre comme je suis entrée dans sa richesse. Qu'il soit émerveillé. Je veux qu'il me trouve vaste et infinie, plus que ce qu'il imaginait<sup>186</sup>.

Malgré le fait qu'elle soit consciente qu'elle ne sera pas la dernière femme de Féléor, elle souhaite choisir, prendre les choses en mains, parce qu'elle se sent impuissante dans son rôle d'épouse, insuffisante. Le fait de formuler une telle demande, d'avoir un tel besoin

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 57.

d'acceptation, de vouloir non seulement mourir, mais espérer être tuée en plein acte sexuel est particulièrement révélateur du caractère singulier de la jeune femme. Abigaëlle croit qu'il s'agit du cadeau ultime à faire, de la seule façon de se tailler une place réelle dans la mémoire de l'homme, d'effacer le souvenir de Constance : « Je comprends alors que tant que je serai vivante, cette femme-là vaudra plus que moi. Même si elle ne l'a jamais désiré, même si peut-être elle ne l'aimait pas, elle reste mieux que moi. C'est comme ça que me vient l'idée de me laisser tuer<sup>187</sup> ». La femme veut tellement obtenir un statut particulier, être la meilleure, la seule dans la vie de son mari, que l'idée obscure de mourir de ses mains lui paraît logique. De plus, comme si le fait de perdre la vie n'était pas suffisant, Abigaëlle accepte également de rédiger un journal : « Mais ce journal est là parce que je dois expliquer ma mort, Féléor me l'a demandé comme une partie de son cadeau<sup>188</sup> ». Ce « cadeau » dont parle la narratrice est cruel et dangereux, puisque le mari jouit de cette souffrance qui habite sa femme tant émotionnellement que physiquement. L'écriture acquiert un statut divin sous la plume de Wilhelmy, le fait de se livrer dans le texte apparaissant comme le don ultime de soi. Les femmes se rendent encore plus vulnérables dans leurs écrits qu'elles ne le sont dans leur quotidien et ce malgré plusieurs exemples où le mari s'extasie devant la douleur de ces dernières.

Par exemple, lorsque Féléor assiste à un entraînement que s'impose son épouse depuis plus de trois heures, alors qu'elle est exténuée, il refuse qu'elle s'arrête, obnubilé par le spectacle au point d'ajouter à la souffrance de la femme :

J'ai mal jusqu'en dessous des muscles, dans le ventre, les entrailles ; je répète le geste et pousse la douleur jusqu'à un endroit de mon corps où elle se transforme en autre chose, comme de désir et de plaisir très puissant. Alors il me touche les seins, le ventre, l'intérieur des cuisses, le sexe, tout ça très lentement, avec une passion contenue qui fait peur. Je frissonne, je veux arrêter la répétition, me retourner vers lui et l'embrasser à pleine bouche, mais quand il sent la tension des muscles tomber, il agrippe mes cheveux et chuchote « continue ». Ses gestes sont d'une brutalité qui m'excite à mourir. Il ne me prend

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 57.

pas. Il me caresse comme ça longtemps, mais il ne me prend pas.  
Je répète le même geste depuis six heures quand il arrête<sup>189</sup>.

Dans cet extrait, l'homme joue avec elle, s'en sert comme un pantin et malgré le fait qu'elle s'avoue apeurée, elle est davantage excitée par le caractère pervers de son mari. Les sentiments singuliers d'Abigaëlle par rapport à la cruauté de l'homme et sa fascination pour la douleur au lieu de s'en indigner démontrent le manque d'estime de la jeune femme. En effet, cette dernière ne met nullement en doute le comportement ou les envies de son mari, elle se contente d'être heureuse que sa souffrance ne soit pas vaine, d'avoir le sentiment d'être « vue ».

La sexualité explicite a pris une place considérable dans la littérature des dernières années et la femme semble être l'initiatrice de cette tendance<sup>190</sup>. En effet, les textes se font plus crus que jamais et les auteures québécoises décrivent la sexualité, souvent trouble, sans retenue, comme nous avons pu le constater chez Gendreau. Pour sa part, le personnage d'Abigaëlle a une sexualité déviante et connaît de multiples partenaires sexuels dès l'adolescence puisque c'est à travers de ces hommes qu'elle se trouve une importance et qu'elle tente de combler un vide existentiel. Ainsi, la jeune femme se penche sur ses habitudes sexuelles avant sa rencontre avec Féléor. En parlant de l'homme qui lui a pris sa virginité, elle écrit :

D'abord, l'homme dit qu'il va partir [...]. Je crois que c'est moi qui le retiens, je dois l'attraper par le bras et l'embrasser, pas juste avec les lèvres, avec le corps complet. Il revient me voir souvent et il y en a d'autres, le concierge et le chorégraphe, des danseurs aussi, parfois, que j'invite dans la chambre [...]. Ce sont des amants variés, certains sont bons, d'autres pas, mais la douleur de la première fois, quand on a l'impression que quelque chose du corps est arraché, elle ne revient plus, alors le sexe est tout le temps pareil et quand j'ai du plaisir, c'est la même chose chaque fois, et ce n'est pas une vraie jouissance<sup>191</sup>.

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>190</sup> Chamberland, Roger, « Les machines désirantes et l'écriture du sexe : des femmes et de la littérature », *Québec français*, n° 128, 2003, p. 43.

<sup>191</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 59-60.

Il y a quelque chose de désespéré dans ces dernières phrases, puisque la jeune femme blasée avoue enchaîner les amants les uns après les autres sans pour autant être satisfaite. Il semble que sa quête soit tout autre. Son récit est troublant et présente une femme ayant besoin de la combinaison du corps parfait et du regard de l'autre pour atteindre le plaisir, idée intimement liée à la souffrance tant émotionnelle que physique. Ce mélange malsain représente bien la recherche d'un idéal impossible à atteindre qui est de plus en plus véhiculé dans les médias de nos jours. L'obsession de la sexualité chez les deux personnages de Wilhelmy est troublante et très représentative de la société. Le sexe est partout et, depuis l'avènement d'Internet, sa présence est encore plus forte. Tous les modèles sont représentés et la femme est toujours soumise, sexuelle, séductrice, pire même, elle doit toujours être prête à assouvir le désir de l'homme en toutes situations. Il semble que les femmes cherchent à combler un immense vide émotionnel et identitaire que le sexe ne peut pourtant satisfaire. C'est ce que décrit Wilhelmy avec le personnage d'Abigaëlle : les femmes sont prêtes à souffrir pour l'atteinte d'un corps parfait et de l'attention des hommes. Bien au-delà de ce constat, le fait que le roman se situe vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle peut être vu comme une sorte de présage : les femmes de Féléor annoncent le destin des femmes qui viendront après elles. En évoquant leurs appréhensions, les épouses de l'Ogre semblent vouloir mettre leurs consœurs en garde contre ce qui les attend.

De plus, en se dénigrant constamment, le personnage d'Abigaëlle, mais aussi celui de Constance, procède à ce que Lucie Joubert appelle « l'auto-ironie », un comportement automutilateur. C'est-à-dire qu'elles font d'elles-mêmes les victimes de leur ironie, de la méchanceté qui les habite. Elles scrutent leurs moindres défauts et semblent pourtant incapables d'y faire face<sup>192</sup>. Rappelons que l'auto-ironie se veut une critique de soi, mais se veut également une critique de la société qui impose les critères de beauté à la femme d'aujourd'hui<sup>193</sup>. Ce comportement exprimerait la « lassitude des femmes<sup>194</sup> » par rapport à une situation qui les dépasse.

---

<sup>192</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p. 46.

<sup>193</sup> *Id.*

<sup>194</sup> *Id.*

Lorsque la jeune femme demande la mort à Féléor parce qu'elle ne tient pas assez à la vie, parce qu'elle ne valorise pas suffisamment sa propre existence. Roland Quilliot, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la mort ?*, explique que l'incapacité à trouver sa place dans l'existence et à trouver ses propres repères identitaires peuvent mener un individu à désirer sa finalité et que l'état de confusion peut mener au suicide<sup>195</sup>. Le personnage de Wilhelmy n'a pas su se forger une identité assez forte, ce qui fait en sorte que le fait de ne plus vivre, de s'offrir à un autre homme, ultime, lui semble être la meilleure solution.

### 3.4 Frida-Oum : la maternité monstrueuse

Frida-Oum, troisième épouse de Féléor, est décrite en ces mots au début du chapitre : « Les traits délicats du visage sont figés par les crèmes et les traitements : le désir de paraître jeune empire ce que l'âge a déjà pris soin d'user<sup>196</sup> ». Encore une fois, le personnage souffre de l'obsession d'une jeunesse éternelle, mais cette fois, elle se sent terriblement vieille à cause de la maternité et du mariage. En effet, Frida-Oum a eu des enfants avec un mari aujourd'hui décédé et en veut à Féléor pour ses infidélités :

Je ne pardonnerai jamais ni à mon mari ni à mes enfants la carcasse horrible héritée de ces années-là. J'étais belle avant eux. J'ai cru l'être à nouveau plus tard, dans tes yeux et grâce à toi. Je te déteste à mort de m'avoir redonné le sentiment de ma féminité pour me l'arracher ensuite en m'entourant de ces nymphettes avec lesquelles tu couches pour te désennuyer. Et je me hais d'être trop lâche pour te laisser derrière moi<sup>197</sup>.

Cette haine est décrite comme si Frida se sentait piégée par une relation qui était passionnée au départ, mais qui est devenue routinière et désintéressée par la suite. La femme ne prend plus soin d'elle-même et a en horreur les marques que la vie a laissées sur son corps. Elle utilise le terme « nymphette » afin de décrire les amantes de Féléor et ce mot, négatif, représente tout ce que la femme n'est plus et voudrait pourtant être. Encore une fois, ceci est une démonstration de l'espoir de l'atteinte d'une perfection

---

<sup>195</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 46.

<sup>196</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 75.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 80.

corporelle fixée par les standards d'une société fondée sur l'image. Frida est aux prises avec une colère, mais également une profonde lassitude, un lâcher-prise destructeur. Le cri du cœur du personnage est clair : « Quelle injustice, tout de même, que la vie des femmes ! Les hommes ont des décennies de beauté devant eux, le temps rend leur voix plus chaude et plus basse, leur virilité plus affirmée. Si les femmes pouvaient également devenir plus séduisantes en vieillissant<sup>198</sup> ». Le message ne pourrait être plus clair : par cette déclaration, Frida dénonce le fait qu'elle se sente dépassée et souffre de cette injustice imposée aux femmes. Elle considère que les deux sexes ne sont pas jugés selon les mêmes critères et que le combat est perdu d'avance : elle est condamnée.

La sexualité est aussi évoquée avec Frida, mais d'une tout autre façon. En effet, elle raconte le plaisir sexuel qu'elle ressentait lorsqu'elle allaitait ses deux fils et décrit les orgasmes procurés par le geste<sup>199</sup>. Elle avoue avoir été perçue comme un « ange de dévotion<sup>200</sup> » alors que pourtant le fait d'allaiter ses fils l'a fait « jouir à en crier parfois<sup>201</sup> ». Ces aveux troublants sont porteurs d'une singulière signification. En effet, le fait d'associer enfants et sexualité est un crime puni par la loi. Pourtant, la femme ne boude pas son plaisir durant plusieurs années, s'assurant même d'avoir un nouvel enfant lorsque le dernier se désintéresse du sein maternel. Ce monstre qu'elle décrit vit une relation malsaine qu'elle pousse à l'extrême jusqu'à ce qu'elle accouche d'un troisième enfant : une fille. À la naissance de cette dernière, les choses changent : elle réalise qu'elle est remplacée par sa propre progéniture qui aura un jour de beaux seins, plus beaux que les siens : « En lui donnant à boire, je n'arrivais pas à m'enlever de la tête qu'un jour, sa poitrine à elle serait belle, ronde et ferme, alors que la mienne ne plairait plus ni aux hommes ni aux mioches. Je l'ai placée chez une nourrice vite fait<sup>202</sup> ». Cette jalousie que la femme entretient par rapport à sa propre fille est également présente lorsqu'elle pense aux autres femmes. En imaginant Abigaëlle, Frida-Oum écrit : « Ça me rend malade de t'imaginer avec cette autre femme. Elle était jeune, elle. Et belle aussi,

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>202</sup> *Id.*

très probablement, avec des seins et un corps ferme de danseuse<sup>203</sup> ». Encore une fois, elle se compare, se fait du mal en imaginant l'homme qu'elle aime plus heureux et comblé par une femme qui, selon elle, correspond davantage aux critères de beauté.

La rivalité mère-fille/vieillesse-jeunesse revient ici sous la forme du plus grand tabou qui soit : la maternité monstrueuse. En effet, les mères ne sont pas censées ressentir du plaisir sexuel lors de l'allaitement et doivent aimer leurs enfants inconditionnellement. Ce trait particulier s'additionne au fait que Frida a une apparence physique qui s'apparente à un être métamorphosé tant par les crèmes anti-veillissantes que par les grossesses, ce qui confirme son statut de monstre. Tel que l'indique Marie-Hélène Larochelle dans *L'abécédaire des monstres : Fragments de Réjean Ducharme*, le monstre est toujours en lien avec les tabous sociaux<sup>204</sup>. La femme, enlaidie par les grossesses, qui est obèse et tente de paraître plus jeune, mais échoue, est taboue. Elle ne correspond pas aux critères de beauté et fait surtout partie de celles qui sont jugées, celles dont nous ne préférons pas parler, celles qui ont échoué. Frida-Oum en vient à désirer la mort, à l'envisager, à la voir comme une délivrance. Elle n'a plus peur de mourir et semble en paix avec l'idée de sa finalité, parce qu'elle sait qu'elle ne sera jamais à la hauteur : « J'ai l'impression que lorsque je mourrai, je ne m'en apercevrai même pas, il n'y aura pas de différence, à part peut-être une lenteur plus généralisée, un silence plus lourd, et une sensation de calme qui m'emplira soudain<sup>205</sup> ». Elle voit donc cette mort, comme une délivrance. Certaines personnes, tel qu'indiqué par Quilliot, choisissent de combattre l'idée de la mort en vivant plus intensément<sup>206</sup>, ce qui n'est pas le cas de Frida qui se complait dans sa paresse et rêve de « ce repos éternel<sup>207</sup> ». Ce qui en revient donc à dire que la mort est alors désirée pour elle-même, pour ce qu'elle est. Ce personnage vient donc représenter cette catégorie de femmes, métamorphosées par la maternité et l'âge, qui n'ont plus la force de se battre et choisissent de rendre les armes. Elle vient ajouter à cette définition du monstrueux que l'auteure étoffe tout au long du roman.

---

<sup>203</sup> *Id.*

<sup>204</sup> Larochelle, Marie-Hélène (dir.), *L'abécédaire des monstres : Fragments de Réjean Ducharme*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2011, p. 3.

<sup>205</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 88.

<sup>206</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 11.

<sup>207</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 88.



### 3.5 Marie : l'incarnée

Ce grand monstre au féminin, créé par Wilhelmy, se détaille et se précise avec chacun des personnages : des caractéristiques et particularités s'additionnent afin d'en arriver à la toute dernière femme de Féléor : Marie des Cendres. Le nom de cette dernière n'a pas été choisi au hasard. En effet, le cruel mari, à la suite du décès de chacune de ses femmes, les incinère ou les enterre dans son jardin. Leurs restes ainsi que leurs journaux intimes sont donc demeurés sur la propriété et les femmes ont accès à ces vestiges particuliers. Marie lit les écrits de chacune des femmes qui l'ont précédée et se met à les incarner<sup>208</sup>, une femme par jour de la semaine, ce qui veut donc dire qu'un jour par semaine, elle n'est « personne » : « Un jour par semaine, je ne suis personne. J'entre dans la chambre, j'ai l'air pâle et plat de moi-même. J'enlève les mortes de mon visage<sup>209</sup> ». La femme souffre d'une crise identitaire si grande que le fait de n'incarner aucune des femmes durant vingt-quatre heures ne signifie pas redevenir elle-même, mais bien de n'être rien. Marie devient donc l'incarnation de l'ensemble des femmes de Féléor, la somme de leurs désirs, perversions, troubles et détresses, mais plus précisément la totalité des fantasmes de l'Ogre. Elle décide de devenir ces femmes parce qu'elle n'a pas d'identité à elle et aussi parce que son mari le lui demande : « Il dit : Sois Mercredi Fugère pour moi. Je dis qu'il n'y a pas de vêtements d'elle dans les combles. Il dit : ce n'est pas grave, déshabille-toi. Il répète : sois Mercredi pour moi...<sup>210</sup> ». Avec cet extrait, l'idée de la demande de l'homme qui souhaite qu'une femme lui en rappelle une autre, idéalisée, est démontrée. Marie représente ces femmes modernes qui s'inventent, se prêtent au jeu de la séduction malsaine afin de représenter cet être fantasmé dont les hommes, si nous nous fions aux publicités, rêvent. Afin de plaire, la jeune femme change de personnalité, d'histoire, de vêtements :

Je suis Frida-Oum Malinovski. J'ai un enfant pendu au sein qui  
tête mon lait. J'ai les seins ronds, l'enfant est un garçon, je  
l'aime. Je l'appelle mon trésor. Je ferme les yeux. L'enfant est

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 148.

une fille et quand je la prends pour lui faire faire un rot, elle a la face rouge et des cornes de diable<sup>211</sup>.

La femme s’imagine être ces êtres de papier, puisqu’il n’en reste que les mots, afin de combler un homme indifférent. À plusieurs reprises, elle avoue son vide identitaire, sa quête existentielle :

Je trouve les vêtements dont j’ai besoin et je les apporte dans le garde-meuble où il y a un miroir dans lequel on se voit de la tête aux pieds. Je me regarde. Pendant des jours, je monte et je me regarde. Je cherche un visage. Tout à coup je suis belle. Le fantasme va encore plus loin<sup>212</sup>.

Le fait que la jeune Marie se trouve belle « tout à coup » insinue qu’elle ne se trouve pas jolie à moins qu’elle emprunte la personnalité de l’une des femmes de Féléor. D’ailleurs, le jeu malsain auquel se prête Marie tournera au drame. En effet, Lottä, l’une des femmes de Féléor, a perdu la vie dans des circonstances accidentelles ce qui le choqua profondément. Ainsi, le jour où Marie « deviendra » Lottä, l’homme décidera d’achever ce qu’il n’avait pu terminer :

Je fermai solidement mes doigts autour de son cou. Tandis qu’elle se débattait, le chapeau tomba sur le sol et Marie apparut devant moi, son visage déformé, sa peau bouffie, rougie par le manque d’air. En suffoquant, elle murmura « non » et s’effondra sur le lit. Elles étaient mortes. Lottä et Marie. Les deux en même temps<sup>213</sup>.

Marie, jeune femme possédée par plusieurs personnalités imposées, meurt des mains de celui qui décide de réaliser son fantasme de meurtre à ses dépens alors qu’elle ne cherchait qu’à plaire. L’obsession de l’identité à définir s’exprime donc à nouveau avec le personnage de Marie des Cendres. En fait, elle est celle par laquelle la problématique prend tout son sens. Elle se doit d’être toutes ces femmes que Féléor a aimées et qu’il regrette. Marie doit être la mère, la vierge, la putain à la fois, afin de combler Féléor. Marie est en quête d’une identité, envieuse d’une beauté, d’un charme qu’elle ne croit pas

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 150-151.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 154.

avoir. Le fait que le personnage du mari tue toutes ces femmes différentes, représentant une tare différente de la féminité moderne en dit long sur le trouble identitaire de la femme contemporaine. Cette dernière, peu importe les efforts et les sacrifices pour cet homme se feront assassiner puisque le réel plaisir de l'homme ne réside pas dans l'acte sexuel ni dans le fait de posséder ces femmes de rêve, mais bien dans le geste concret de l'anéantissement final. Féléor démontre sa supériorité en enlevant à ses femmes leur envie de vivre, en les convainquant, par ses actions principalement, qu'elles ne seront jamais à la hauteur. En tuant ces femmes, l'Ogre s'accomplit dans sa masculinité en assassinant métaphoriquement l'identité féminine. La haine du personnage, pouvant s'apparenter au masculinisme, mouvement haineux qui « a pour objectif général de contrer l'émancipation des femmes<sup>214</sup> », est avouée dans le roman : « Je pensai aux longs jours d'inertie, à mon dégoût pour la vie, pour le mouvement, pour les femmes même<sup>215</sup> ». Cette confirmation de l'homme achève de prouver les raisons de ses actes meurtriers.

La problématique de la quête identitaire de la femme est au cœur de plusieurs textes de la littérature féminine québécoise. La Québécoise cherche une voie, ainsi qu'une voix et se compare, se scrute et copie ce qui semble être la norme afin d'être un tout apte à séduire. Marie représente un monstre moral à plusieurs têtes. Sa folie et sa détresse la rapprochent du monstre infiniment triste qui est prêt à tout pour s'autopunir. Elle correspond, encore plus que les autres femmes de l'Ogre, à la théorie de Lucie Joubert. Marie renaît des cendres des femmes décédées afin de se créer un *persona* qui correspond à ce qu'elle croit être la perfection pour son mari. Elle retourne contre elle ce mal de vivre et cette agressivité<sup>216</sup>. Il convient de rappeler que cet acte d'auto-ironie est non seulement une façon de critiquer la femme de façon personnelle, mais également de juger la femme en tant que groupe dans la société.

---

<sup>214</sup> Blais, Mélissa (dir.), Dupuis-Déri, Francis (dir.), *Le mouvement masculiniste au Québec : l'antiféminisme démasqué*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 15.

<sup>215</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>216</sup> Joubert, Lucie, *op. cit.*, p. 46.

Selon Lacan, expliqué par Judith Butler dans *Trouble dans le genre (Gender Trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*, il y a une mascarade toute particulière dans le jeu de séduction sexuel hétérosexuel. La femme, afin de plaire, se doit de nier une partie de son désir et de « paraître » dans le but d'exciter son partenaire. Lacan dénigre les faux-semblants, laissant entendre que la relation serait donc établie sur des bases fragiles, illusoires, ce qui perturberait grandement l'équilibre des relations hétérosexuelles. Il y aurait donc déni du désir féminin afin de laisser la place au désir masculin<sup>217</sup>. Dans ce contexte, le corps féminin ne serait que le « réceptacle du désir masculin », faisant des femmes des êtres interchangeable, soumis à l'instantanéité, ce qui non seulement ajoute une pression malsaine, mais une perte d'identité qui pousse ces femmes à vivre avec le sentiment d'être perdues<sup>218</sup>. Marie correspond exactement à cette « mascarade ». Dans *Les femmes de droite*, Andrea Dworkin, écrit ce qui résume toute la problématique présente dans le roman de Wilhelmy :

Seules les femmes meurent une à une, essayant jusqu'à la dernière minute d'incarner un idéal que leur imposent les hommes qui veulent les user jusqu'à la corde. [...] Seules les femmes meurent une à une, convaincues que si seulement elles avaient été parfaites — parfaite épouse, mère ou putain — elles n'en seraient pas venues à haïr autant la vie, à la trouver si étrangement pénible et vide, elles-mêmes si irrémédiablement confuses et sans espoir. Les femmes meurent, pleurant non pas la perte de leur vie, mais leur inexcusable incapacité d'atteindre la perfection telle que les hommes la définissent en leur nom. Les femmes tentent désespérément d'incarner un idéal féminin défini par les hommes, parce que leur survie en dépend. L'idéal, par définition, réduit la femme à sa fonction, la prive de toute individualité centrée sur ses intérêts et ses choix, ou sans utilité pour l'homme selon l'ordre masculin des choses. Cette monstrueuse quête féminine d'une perfection définie par les hommes si intrinsèquement hostile à la liberté et à la dignité mène inévitablement à l'amertume, la paralysie ou la mort ; mais, tel le mirage dans le désert, l'oasis nourricière que l'on ne trouve pas, la survie n'est promise que dans cette conformité et nulle part ailleurs<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Butler, Judith, *Trouble dans le genre (Gender Trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, p. 131-132.

<sup>218</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 382.

<sup>219</sup> Dworkin, Andrea, *op. cit.*, p. 28.

Dworkin dénonce la perte de l'identité féminine, les obsessions types, la pression de séduire et de se conformer. C'est un peu comme si, dans l'ère moderne, la femme se définissait avant tout par son apparence qui est illusoire à cause de l'utilisation de maquillage, de chirurgie esthétique, etc. Il en revient à dire que l'image vit pour la femme, Martine Delvaux explique : « [...] l'image le fait si bien que la femme — réelle — meurt de lui céder sa place, remplacée par l'image-artifice, l'image-vêtement, l'image-peau qui rend la chair obsolète<sup>220</sup> ». Wilhelmy décrit cette situation avec le personnage de Marie qui mourra d'essayer d'incarner des femmes-fantasmes afin de satisfaire les goûts discutables de son mari. Il est possible de rattacher le titre du roman à ce personnage de femme qui meurt au nom des autres, qui les représentent toutes et qui périra d'avoir trop voulu leur ressembler. « Les sangs », au pluriel et non au singulier, indique donc qu'il s'agit de la somme du sang de toutes les femmes qui, mélangé l'un à l'autre, donnerait naissance à une nouvelle identité, entité féminine, qui, espérons-le, sera plus forte que la précédente.

Patricia Smart aussi a abordé le sujet de ces femmes qui se sacrifient pour plaire, pour accéder à quelque chose d'innommable, qui se rapproche du divin. Ces dernières choisissent de mourir afin de faire le bonheur d'un homme. Elles se plient aux exigences, espèrent être mieux que la précédente, mieux que la prochaine. Elles sont pleinement conscientes de ne pas être les seules et tiennent à se démarquer<sup>221</sup>. Tous les personnages de Wilhelmy se veulent représentatifs d'une problématique globale. Chaque femme s'additionne à la précédente, jusqu'à Marie, qui se veut entière, femme éponge, qui absorbe tout ce qu'elle n'est pas, dans le but ultime d'être celle, qui croit-elle, plaira à son mari. Wilhelmy a créé des femmes enlaidies, tant physiquement que moralement, monstrueuses et perverses afin de dénoncer tout ce qui cloche au niveau de la condition féminine moderne. Tout comme Nelly Arcan qui a proposé des personnages dénonçant « la survivance de la femme patriarcale (la femme-objet)<sup>222</sup> », Wilhelmy suggère des personnages féminins crus qui sont prêts à tout pour laisser leur trace et pour

---

<sup>220</sup> Delvaux, Martine, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 80.

<sup>221</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 379-381.

<sup>222</sup> Labrosse, Claudia, *op. cit.*, p. 26.

exister l'espace d'un moment dans la vie d'un homme. Il s'agit ici de dénoncer cette aliénation de la femme, ces obsessions et ces pressions. Dans *Les sangs*, l'auteure présente des femmes qui réussissent à donner naissance, en mêlant leurs sangs, et donc, sans avoir eu besoin d'un homme, ce qui pousse la libération métaphorique encore plus loin.

Wilhelmy rend ces femmes monstrueuses parce qu'elles sont devenues ce contre quoi le féminisme se bat depuis si longtemps : des femmes soumises à des idéaux qui ne sont pas les leurs. Il s'agit d'un couteau à double tranchant : les femmes tentent de reprendre un certain pouvoir sur leur destinée, mais échouent tout de même. Puis l'homme, lui, est décrit comme égoïste, mais gagne tout de même, puisque Féléor ne meurt pas à la fin du roman, il survit à toutes ces femmes qui sont passées dans son lit et dont il ne reste que les précieux cahiers.

### 3.6 La réécriture d'un conte phallocrate

Il y a plusieurs points à soulever dans le conte de Perrault, particulièrement lorsque nous nous attardons à la façon dont la femme y est représentée. Bien entendu, il y a des raisons sociologiques et historiques pour expliquer la façon dont est représentée la femme dans cette version. La femme au dix-septième siècle n'avait aucun droit, n'était qu'accessoire à la procréation ainsi qu'au maintien de la maison, puis elle devait obéir à son mari : c'est ainsi qu'elle est représentée dans *La Barbe bleue*. Dans cette optique, le texte de Wilhelmy, qui est la réécriture d'un conte originalement phallocrate, par une femme, donne une tout autre signification au texte. De plus, tous les personnages féminins savent, dès le début de leur relation avec l'Ogre, qu'ils se feront assassiner. Les femmes de l'Ogre acceptent ce destin et le souhaitent et c'est pourquoi, en partie, elles se marient avec lui. Elles sont également conscientes que d'autres étaient à leur place avant elles et connaissent le sort qui leur a été réservé. Il semble que ces femmes soient attirées par le caractère cruel et monstrueux du mari qu'elles épousent. Nous pouvons nous demander ce qui les pousse à se marier avec un homme qui les assassinera. Notre hypothèse est qu'en choisissant et en acceptant leur finalité jusqu'à décider de la façon dont elles

mourront, en se sacrifiant pour le bonheur de leur homme, elles reprennent une certaine forme de pouvoir sur l'homme qu'elles ont marié<sup>223</sup>.

Le roman est de la catégorie de l'écriture de l'intime. En effet, cette dernière change totalement l'angle dont l'histoire est racontée : non seulement le mari cruel, aussi appelé l'Ogre ou Féléor Barthélémy Rü, se confie, mais ses sept femmes prennent la parole, l'une après l'autre, dans un journal intime qu'elles rédigent à la demande de leur époux. Le lecteur a donc accès à leur intimité ainsi qu'à leurs pensées. Il s'agit donc de récits narrés à la première personne du singulier qui, tout comme les autres textes de cette recherche, contiennent des analepses permettant aux personnages de raconter un passé qui justifie bien souvent les choix qui ont pu faire en sorte de les pousser dans les bras de leur mari. Ces narratrices autodiégétiques à focalisation interne, toutes distinctes, se recoupent, semblent mentir à l'occasion et viennent contredire la version ultime de Féléor, ce qui rend le récit particulièrement intéressant. Ce roman, constitué de courts récits intimes, donne la parole à des femmes meurtries au point de devenir aussi monstrueuses que cet homme ayant le pouvoir, le croit-il du moins, sur leur vie. Le personnage de Constance, par exemple, raconte dans son journal intime les expérimentations sexuelles auxquelles elle se prête avec son mari. Elle parle des mélanges de plantes qu'elle concocte dans le but d'atteindre des orgasmes toujours plus forts : « Quand Féléor me fait jouir et que je suis sous l'influence de cette substance, je tombe en cataplexie, comme si ni mon esprit ni mon corps ne pouvaient tenir devant ce débordement de plaisir<sup>224</sup> ». Cet extrait laisse croire que la femme est consciente lors des attouchements et qu'elle y participe, alors que la version de Féléor mentionne plutôt que sa conjointe semble « absente, ne réagissant à aucune des stimulations prescrites<sup>225</sup> ». Il la décrit même comme « atone et ennuyeuse<sup>226</sup> » et finira par abuser d'elle alors qu'il la dit inanimée<sup>227</sup>. Les deux versions d'un même événement sont donc contradictoires et portent à confusion. Qui dit vrai ? Il en revient au lecteur de décider ce qu'il croit, comme

---

<sup>223</sup> Warren, Nathalie, « Les sept femmes de l'Ogre », *Moebius*, n° 143, 2014, p. 153-156.

<sup>224</sup> Wilhelmy, Audrée, *op. cit.*, p. 43.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 49.

tel est le cas d'une autofiction. Nous pouvons imaginer ce double regard sur un même moment comme une représentation critique du phénomène de l'autofiction. Les personnages peuvent se raconter, se réinventer, réécrire des passages de leur vie afin de les remodeler à leur guise et de laisser l'image d'eux-mêmes qu'ils ont envie de projeter. De plus, dans le cas précis qui nous intéresse, les journaux intimes sont rédigés à la demande d'un mari égoïste et monstrueux qui tient à garder ces écrits comme des vestiges de ces femmes qu'il se plaît à assassiner à sa guise. Il est donc possible d'imaginer que ces femmes racontent ce qu'elles croient que leur mari veut lire, qu'elles décrivent certains comportements dans le but ultime de plaire, puisque ces femmes qui acceptent de mourir souffrent d'un grand manque d'amour et d'un vide existentiel, tel que nous l'avons constaté dans les analyses précédentes.

Le roman *Les Sangs* propose des personnages féminins qui dénoncent tous une tare ou une problématique féminine liée à la modernité, bien que le roman s'ancre dans un contexte antérieur. Ainsi, les dictats de la beauté, la faiblesse de l'identité au féminin, l'inégalité dans les relations hétérosexuelles ainsi que le déni du désir de la femme sont explorés par les sept épouses de l'Ogre qui périssent toutes entre ses mains. Elles se plient aux exigences de leurs obsessions et se font souffrir de façon inouïe afin de correspondre à ces êtres parfaits qui pourraient, semble-t-il, combler cet homme qu'elles ont choisi. En poussant à l'extrême des comportements sexuels déviants et en se marginalisant physiquement, les protagonistes de *Wilhelmy* deviennent des êtres monstrueux qui représentent ce que le féminisme a longtemps tenté, et tente encore de combattre : la pression des hommes et celle des médias.

### 3.7 Gendreau, Brunet-Turcotte, Wilhelmy : « auteures en série »

Avant la Révolution tranquille au Québec, la femme avait très peu de droits, mais pouvait tout de même se complaire dans une identité claire et nette, aussi limitée fût-elle. Les effets de cette révolution et des années qui ont suivi ont eu comme conséquences de brouiller les limites de l'identité féminine tant au niveau social et que familial. Certaines femmes se sont enfin trouvées, mais plusieurs se sont perdues. Comment se définir



devant tant de possibilités ? Cette identité en mouvance, floue, qui a d'abord été vue comme un cadeau, est devenue un boulet. Afin de mériter ces nouveaux statuts, la femme se devait d'être parfaite, de se prouver digne. Cette pression, malsaine, mine les femmes encore de nos jours et c'est un peu ce que nous retrouvons dans le texte d'Audrée Wilhelmy, mais également de Gendreau et de Brunet-Turcotte.

D'abord, au niveau littéraire, les genres choisis par les trois auteures sont complémentaires. En effet, elles ont choisi d'écrire des romans où des femmes se livrent, racontent des événements personnels et posent un regard critique sur la société dans laquelle elles évoluent. L'écriture de soi et de l'intime sont des genres de plus en plus présents dans la littérature québécoise contemporaine et selon Madeleine Ouellette-Michalska, il est possible que les raisons expliquant cette tendance soient historiques :

Tenue à l'écart de la scène socioculturelle pendant des siècles, la femme a longtemps joué le rôle du personnage mi-réel mi-fictif qui apparaît et disparaît dans une figuration de second ordre sans prendre la parole. Rompue aux feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, elle possède une longue connaissance du mi-vrai mi-faux dans lequel s'enracine l'autofiction. D'avoir occupé si longtemps le point de jonction nature/culture, sans en assurer la représentativité, pourrait faciliter des expériences textuelles appelées à traduire certains paradoxes formels ou existentiels. Le registre intimiste lui est familier, et le « ni tout à fait récit ni tout à fait roman » la replace dans un régime d'indistinction connu. Par ailleurs, la déstabilisation des marges où s'étiolaient et s'épanouissaient parfois le quotidien, l'amour, la sexualité, favorise les questionnements identitaires que l'autofiction tente de résoudre ou se borne à illustrer et à exacerber<sup>228</sup>.

Tel que mentionné par l'auteure, le choix des genres littéraires plus intimistes serait une suite logique de la Révolution tranquille qui a mené à la troisième vague du féminisme. La quête identitaire amorcée par cette période historique se poursuit avec les choix narratifs des auteures qui tentent de mettre sur papier toutes leurs contradictions, leurs espérances et leurs rêves afin que nous les connaissions mieux et qu'elles parviennent à se comprendre davantage elles-mêmes. Ces textes revendiquent plus précisément le droit de parole des femmes qui se sont trop longtemps tues ainsi que leur envie de célébrer leur

---

<sup>228</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 16.

singularité dans une société qui tente de les faire entrer dans un moule unique. L'autofiction serait donc le moyen ultime d'émancipation de la femme par l'écriture, mais il n'en demeure pas moins que les récits de l'intime entrent également dans cette forme de libération. Les textes étudiés n'ont pas été écrits uniquement dans le but de distraire et de proposer une histoire nouvelle. Les trois auteures cherchent plutôt à mettre en scène une réalité moderne, veulent passer des messages par le biais de personnages troublés et troublants qui sont tous pris au piège de l'image d'une manière ou d'une autre. Ces narratrices, aussi distinctes soient-elles, se rejoignent en un point : la souffrance d'être femme. Le fait de choisir ces genres littéraires afin de présenter ces narratrices permet aux femmes de se réinventer, de critiquer, mais surtout d'ouvrir les frontières afin de livrer des personnages mi-réels mi-fictifs qui reprennent tant bien que mal le contrôle sur leur existence décevante.

L'existence de la quête identitaire de la femme québécoise dont il a été question tout au long de cette analyse est mentionnée par Ouellette-Michalska dans son essai *Autofiction et dévoilement de soi* paru en 2007 :

L'émancipation féminine a biffé les points de repère qui balisaient l'ancienne identité. Ne sachant plus ce qu'elle est, la femme capitule facilement devant le désir de l'autre, ses fantasmes, ses besoins. [...] En attente de ce qui pourrait le redéfinir, le corps se prête à des expériences susceptibles de reconstruire l'image de soi rappelée par la mémoire ou suggérée par les nouveaux espaces identitaires offerts à son exploration [...] <sup>229</sup>.

Toutes les modifications apportées au rôle de la femme depuis les années soixante font en sorte qu'elle soit, il est vrai, plus émancipée qu'avant, plus libre aussi, mais cette dernière devient du coup moins indispensable : elle n'est plus que confinée à la maternité et ce, parce que les nouvelles générations veulent moins d'enfants, que l'homme est désormais capable de s'occuper de la maison et de la progéniture, que des plats cuisinés et autres services sont offerts à tous. Bref, le rôle de la femme dans la société est désormais flou,

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 82.

interchangeable<sup>230</sup>. Toujours selon Ouellette-Michalska, il s'agit de se réapproprier le « je » qui est devenu un mélange de plusieurs facettes, trop multiples, ce qui lui donne une identité faible et de trouver des repères dans une société qui manque dangereusement d'assises stables<sup>231</sup>. Ainsi, l'essayiste le confirme : « Écrire est une façon de se rendre visible, de prendre corps dans un monde d'images volatiles où l'on veut laisser une trace<sup>232</sup> », ce qui appuie l'idée selon laquelle Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy sont cohérentes dans leur choix de genre littéraire. En effet, elles tentent de renforcer une identité fragilisée en donnant la parole à des narratrices aux prises avec des problématiques modernes, toutes féminines. Patricia Smart, dans son ouvrage sur l'écriture intime, se penche sur l'importance de l'écriture pour la femme d'un point de vue historique : « Au cours des siècles, les femmes se sont souvent tournées vers l'écriture pour solidifier leur identité en s'accordant le loisir d'approfondir leurs propres pensées et émotions au milieu d'une vie dominée par leurs responsabilités d'épouses, de mères ou de filles<sup>233</sup> ». Cette tendance ne serait donc pas nouvelle, mais traduirait cette fragilité identitaire qui continue de se préciser avec les années. Est-il possible de croire que les récits de l'intime permettent ce même désir de solidification de l'identité ? Est-ce que les femmes écriraient pour s'affirmer, se faire entendre, se faire moins pudiques, moins invisibles, prendre en main leur destinée alors que partout les standards de la femme sont imposés (en ce qui concerne la mode, des standards de beauté, etc.) ? Si tel est le cas, pourquoi alors dépeindre la femme de l'autofiction comme étant dérangée, folle, autodestructrice ? Nous pensons que c'est parce que la guérison de cette identité malade commence par la reconnaissance du problème à la base. La femme reconnaît les troubles, les brèches identitaires, les non-sens auxquels elle doit faire face, mais si cette dernière veut panser ses plaies, elle doit tout d'abord leur faire face et l'écriture est l'un des moyens d'accomplir cette première étape.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>232</sup> *Id.*

<sup>233</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 107.

De plus, il semble que le « culte du moi<sup>234</sup> » serve maintenant à établir le nouveau « culte collectif<sup>235</sup> ». La voix de l'une ferait donc écho à toutes les autres. Ces genres de l'intime, dont l'autofiction fait partie, permettent aux personnages, mais également aux auteurs de façon indirecte, d'opter pour un « discours réparateur<sup>236</sup> » qui construit sur les « ruines de l'identité<sup>237</sup> ». Il s'agit donc encore une fois de travailler les structures identitaires, de s'accomplir dans l'écriture au « je » afin de construire une nouvelle identité plus forte, mieux définie. Puisqu'il est difficile « d'être soi-même, d'être femme dans un monde qui ne reconnaît pas l'existence de la femme sujet<sup>238</sup> » et parce que la « femme objet<sup>239</sup> » est priorisée, le dialogue est complexe. La femme s'étale presque nue sur la place publique, se juge impitoyablement, et ce sont ces femmes que nous retrouvons chez Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy.

Outre le fait que le choix des genres littéraires choisis par les trois auteures de cette analyse soit cohérent par rapport aux flous existentiels et identitaires féminins, il est intéressant de noter que toutes les narratrices des romans étudiés voient l'écriture comme un moyen salvateur. En effet, la narratrice de Vickie Gendreau décide de raconter son quotidien alors qu'elle vit ses derniers moments. Elle déclare à plusieurs reprises son besoin d'écrire, son envie de tout rédiger avant qu'il ne soit trop tard, afin, entre autres, de laisser une trace. Le personnage principal de Clara Brunet-Turcotte semble enfin voir la lumière au bout du tunnel et retrouver un certain espoir lorsqu'elle se met à l'écriture d'un roman de fiction racontant sa vision du monde actuel. Il est intéressant de noter que ce personnage mentionne plusieurs fois dans le roman qu'elle tient un journal intime dans lequel elle se raconte régulièrement. Finalement, les narratrices d'Audrée Wilhelmy sont découvertes par l'entremise de journaux intimes qu'elles écrivent dans le but de se livrer sur leur vie passée et de donner des indices pouvant expliquer leur décision infortunée d'épouser un homme qui les assassinera sans pitié. Tous ces personnages utilisent donc l'écriture intime comme moyen d'expression, mais également dans le but de régler des

---

<sup>234</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 101.

<sup>235</sup> *Id.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>237</sup> *Id.*

<sup>238</sup> Smart, Patricia, *op. cit.*, p. 397.

<sup>239</sup> *Id.*

comptes. Elles ouvrent la porte sur un univers qui devrait normalement être privé afin d'en faire un espace public, commun à tous. De plus, elles travaillent toutes dans le même sens : elles essaient d'abolir certains tabous féminins, de les généraliser, de les exposer au grand jour afin d'être, certes, mieux comprises, mais surtout dans le but de s'affranchir, de devenir autre.

L'écriture se trouve donc au cœur des trois récits étudiés et contribue grandement à sauver les narratrices de leur prison du moi de laquelle elles tentent toutes de s'évader, puisqu'en effet, tous les personnages mis en scène sont très égocentriques. En effet, Vickie, Mélisse, Constance, Frida-Oum, Abigaëlle et Marie des Cendres sont centrées sur elles-mêmes et proposent des visions uniques de leur existence. Elles se concentrent toutes sur leur univers, sur leurs problèmes, leur souffrance et font le choix de se mettre à l'écart du reste du monde. En s'isolant de la sorte, ces femmes-personnages prennent la parole tel que l'explique Martine Delvaux dans *Les filles en série* : « Ainsi, si l'une d'entre elles s'isole de la masse, ce sont toutes les filles qui se mettent à exister, la voix singulière mise au service d'un anonymat qui est une force politique<sup>240</sup> ». Ce qui veut dire que le fait de se marginaliser fait d'elles des êtres monstrueux d'une part, mais leur permet surtout de sortir du groupe et de revendiquer puisqu'elles prennent la parole. Ces dernières font donc le choix d'extérioriser leur égoïsme dans le but d'exposer tout ce qui fait défaut dans la société actuelle. Delvaux confirme ce choix de plus en plus courant dans la littérature féminine contemporaine : « Partout, les femmes s'opposent : nomment, racontent, révèlent, condamnent cette lente mise à mort — un féminicide ambiant, ordinaire, insidieux, pervers<sup>241</sup> ». C'est exactement ce que font les personnages de Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy. En se rebellant par rapport à cette pression sociale et contre l'influence de cette dernière sur leur vie, les personnages analysés cherchent à se libérer. Elles exposent donc ce corps qu'elles détestent toutes à petite ou grande échelle parce qu'il ne correspond pas à ce que la masse impose et reconnaît comme étant la beauté. Pour plusieurs auteures féminines, le corps est le sujet principal

---

<sup>240</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 122.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 203.

des récits de soi<sup>242</sup> et les trois auteures de cette analyse font partie de cette tendance. Ouellette-Michalska explique :

Le souci hédoniste du corps a remplacé d'anciennes angoisses métaphysiques et certaines aspirations de l'âme. Le corps moderne possède un potentiel de beauté, de bien-être, de séduction qui nécessite un recyclage permanent. Le marché s'empresse de satisfaire le désir devenu à la fois concept et produit. Tandis que la quincaillerie du sexe ne cesse de se perfectionner, Internet devient le réservoir d'images où chacun peut obtenir une jouissance immédiate sans engagement affectif ou contrainte économique. Le dispositif supprime le cérémonial<sup>243</sup>.

Il est donc question de l'enveloppe corporelle dans ce qu'elle a de plus superficiel. Les personnages des romans dont il est question ici ne se questionnent pas sur leur intelligence ou sur leurs qualités spirituelles et ne cherchent pas non plus le sens de la vie. Elles explorent le corps comme il est possible de se pencher sur un trésor qui dégoûte autant qu'il attire. Ce corps, chez les trois auteures, n'est célébré d'aucune façon. Bien au contraire, les narratrices le prennent en défaut, le rendent monstrueux et entretiennent une haine certaine à son égard. Le corps devient cet ennemi à qui on livre un combat sans pitié. Chez Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy, l'enveloppe corporelle est jugée sans relâche, diminuée et malmenée. Le corps est donc au centre de tout et son apparence décide du potentiel de la femme qui le possède. Aussi injuste et ingrat que cela puisse paraître toutes les narratrices souffrent de ce corps et viennent à souhaiter s'en débarrasser. Il n'est plus question de chirurgies plastiques, de crèmes miracles ou d'entraînement, il faut anéantir ce corps imparfait, le mettre à mort. Il a déjà été mentionné ultérieurement que l'incapacité à trouver sa place dans l'existence et que le manque de repères identitaires peut causer un souhait morbide chez l'individu aux prises avec cette problématique particulière. Pour la narratrice de Gendreau, l'envie de mourir arrive lorsqu'elle réalise qu'aucun espoir n'est permis. Le geste de mettre fin elle-même à ses jours, avant que la maladie le fasse, semble presque libérateur puisqu'ainsi, elle reprendrait finalement le contrôle. Trahie par son corps, elle le déteste et le voit dépérir

---

<sup>242</sup> Ouellette-Michalska, Madeleine, *op. cit.*, p. 97.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 88.

sans pouvoir y changer quoi que ce soit. Sa maladie et son état fait en sorte qu'elle s'impose une solitude plus rassurante que le regard que les autres pourraient porter sur elle. La narratrice de Brunet-Turcotte, Mélisse, veut assassiner ce corps qu'elle a pris en grippe, mais lui impose une mort lente en le soumettant à plusieurs privations. Chez Wilhelmy, les femmes entretiennent une haine si grande à leur propre égard qu'elles se remettent entre les mains d'un homme qu'elles ne peuvent satisfaire afin qu'il décide de leur destin. L'image est forte : ces femmes refusent de se battre et se rendent à l'évidence que la mort est plus simple que la séduction. En prenant la mort comme solution, les narratrices de ces romans reprennent le contrôle sur une existence dont les rênes leur ont été arrachées il y a longtemps.

Françoise Dastur s'est penché sur le phénomène de la finitude humaine dans son ouvrage *La mort, essai sur la finitude*, mais s'est principalement intéressée à la façon dont l'humain réagit face à cet inconnu qu'elle considère désolante. Sa théorie permet de faire des liens intéressants entre le processus d'écriture et l'approche adoptée par les narratrices des trois romans étudiés. L'hypothèse sur laquelle se fonde l'ouvrage est que la parole et le rire sont nécessaires, voire impératifs, dans l'atteinte d'une attitude authentique lorsque vient le temps de vivre sa mort et d'y penser. Elle tente de trouver la voie vers l'authenticité absolue afin de vivre la vie et la mort de façon saine. Selon elle, le fait de fuir les pensées liées à sa finitude ou encore, d'être terrorisé, annihilerait l'expérience sincère de la mort et nuirait grandement à l'être humain. L'auteure pense que la parole, l'écriture, le rire et l'autodérision permettent d'accéder à un niveau d'authenticité bénéfique pour affronter ce à quoi nul ne peut échapper. Dastur écrit :

C'est en effet *en existant* que nous témoignons de la mort, même et surtout lorsque nous nous dressons contre elle et « travaillons » à la vaincre, en déployant pour la surmonter l'arsenal de nos techniques. Car la première et la plus puissante d'entre elles, le langage, est aussi celle qui manifeste le plus radicalement notre finitude. De ce rapport essentiel qui unit le langage et la mort, et dont Heidegger nous dit, de manière elliptique, qu'il jaillit comme l'éclair, mais est encore impensé, certains parmi les poètes et les penseurs ont eu la prémonition<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Dastur, Françoise, *La mort, essai sur la finitude*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Épiméthée, 2007, p. 191.

Donc, selon Dastur, la meilleure façon d'appivoiser sa mort est la parole. Les écrivaines de cette analyse apprivoisent la mort par l'écriture ou se tournent vers ce moyen pour tenter de trouver un sens ou une libération, ce qui correspond à la logique dasturienne. Les propos de la philosophe confirment l'importance de la démarche littéraire dans le combat mené par les narratrices qui essaient de reprendre le contrôle et d'échapper à la superficialité des corps ainsi que de la vie par le fait même.

Le besoin de contrôle est en lien avec ce besoin de s'exprimer par l'écriture, mais également de voir la mort comme une porte de sortie. Ces jeunes femmes voient la vieillesse envahir leur corps trop rapidement, particulièrement vite pour dans le cas de la narratrice de Gendreau, et s'affolent puisqu'elles savent très bien ce que cela signifie : leur valeur est calculée par rapport à ce corps qui commence à mourir dès les premières minutes de leur vie. Dans son ouvrage sur la mort, Jankélévitch aborde l'image du premier cheveu blanc que la femme aperçoit en se regardant dans le miroir<sup>245</sup>. Ce premier signe de la vieillesse rappelle la mort qu'il est impossible d'éviter. Du coup, plusieurs deviennent obsédées et cherchent à tout prix à demeurer jeunes puisque c'est ce qui est valorisé par une société incapable de faire face à l'idée de la mort depuis que la spiritualité ne fait plus partie de son quotidien. Le miroir serait donc important dans cette idée d'obsession par rapport au corps de la femme<sup>246</sup> puisque l'apparence est la clé du malaise féminin qui nous intéresse. Pour certains, la chirurgie esthétique et autres trucs miracles les éloignent de la mort, un peu comme si le fait de rajeunir l'image repoussait la grande faucheuse. Finalement, l'emprise de la mort sur l'homme est la même : il est condamné<sup>247</sup> puisque l'intérieur de l'enveloppe corporelle vieillit tout de même.

Roland Quilliot mentionne que le fait de choisir la mort peut être une décision rationnelle et définitive<sup>248</sup>. Ces personnes ont alors le courage de mener leur projet à terme et de mettre fin à leur existence. Ce cas s'applique souvent à ceux qui n'arrivent plus à

---

<sup>245</sup> Jankélévitch, Vladimir, *op. cit.*, p. 214.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 290-294.

<sup>248</sup> Quilliot, Roland, *op. cit.*, p. 45.



percevoir aucun avenir, qui se sentent condamné et leur décision repose souvent sur une peur indescriptible d'une fin plus atroce encore, incontrôlée ou d'une peur de la déchéance du corps. Ils décident alors de mourir comme ultime marque de contrôle sur leur vie. De ce fait, il est donc possible de faire des liens entre le désir de mourir des personnages de Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy, puisqu'elles sont terrorisées par l'idée de déchéance du corps dont parle Quilliot. En reprenant le contrôle sur leur vie, les narratrices prennent le dessus sur ce qui leur a été imposé et font un choix pour elles-mêmes. Cette force, commune à toutes les narratrices analysées, est porteuse d'un message, un souhait contre l'asservissement.

Malgré le fait que leur corps soit vu comme un ennemi par l'ensemble des narratrices, elles s'en servent tout de même à des fins sexuelles dans le but de manipuler les hommes, qu'elles soient en relation ou non. Même Mélisse qui a un dégoût profond pour la luxure comprend que le sexe peut faciliter ses relations amoureuses dont elle se sert uniquement afin d'obtenir un endroit où vivre. Elle fait donc quelques compromis, accepte une certaine sexualité malgré la souffrance psychologique que cela lui impose dans le but d'avoir ce dont elle a besoin ; elle a compris que le sexe est la monnaie d'échange ultime. Cette ambivalence par rapport à l'acte sexuel est donc présente dans les textes. Les femmes demeurent sous l'emprise des désirs de l'homme malgré leur envie de s'en défaire. Le sexe devient donc dans plusieurs cas une arme, mais également une forme de punition qu'elles s'imposent puisqu'elles sont instables par rapport à leurs choix, signe encore une fois de leur fragilité identitaire.

Tel que démontré précédemment, les narratrices des romans étudiés confirment leur aspect monstrueux dans une définition des plus modernes. Il s'agit plutôt d'entités singulières adoptant des comportements monstrueux dans le but de se sortir d'une prison du moi qui les empêche de s'épanouir. Les femmes se décrivent comme des monstres, se complaisent dans une méchanceté dont elles sont les seules victimes dans le but de critiquer la situation, mais de démontrer à quel point les critères imposés par la société moderne ne leur conviennent plus, qu'ils ne contribuent qu'à les tuer à petit feu. Ces femmes optent pour la monstruosité dans le but de résister ; elles sont des exemples de

résilience.

Finalement, il est important de souligner que tant Gendreau que Brunet-Turcotte et Wilhelmy font valoir des revendications similaires. Leurs thèmes se rejoignent puisqu'il est question, dans les trois romans, de la problématique d'être femme et le message qu'elles tentent de passer se situe dans la même logique. En devenant les voix de ce nouveau féminisme de troisième vague, les auteures exposent leurs visions du monde qui convergent en un même point : la femme moderne va mal. Les auteures s'entendent sur les torts que cause une société prônant la superficialité et encensant les médias sociaux qui ne proposent qu'une image unique de la femme : jeune, jolie, au physique parfait. Ces femmes auteures, intellectuelles, tentent de mettre l'écriture de l'avant afin de défendre leur point de vue et passer à leurs consœurs un message d'espoir malgré la négativité présente dans leurs récits. Martine Delvaux rappelle que les féministes de 1968 se sont élevées contre l'idée de la « femme-ornement<sup>249</sup> » et les auteures analysées proposent des personnages qui s'inscrivent dans cette continuité. Il s'agirait donc, de par ces textes, de prendre parole dans l'espoir d'un changement qui semble déjà amorcé. En proposant ces personnages monstrueux dans leurs imperfections, les auteures cherchent à prouver la complexité de la femme qui s'inscrit bien au-delà de son apparence physique.

De plus, les trois écrivaines se ressemblent dans la posture d'auteures qu'elles ont choisi d'adopter. Elles présentent toutes l'image de la femme à l'allure sage et enfantine, mais derrière leurs lourds regards, il est possible de deviner toute la haine qu'elles entretiennent envers l'inégalité des sexes, le patriarcat ainsi que tout ce qui est imposé à la femme d'aujourd'hui. Ces dernières jouent le jeu de la représentation et le poussent à l'extrême en offrant des clichés d'elles-mêmes avec un diadème ou posant dans une chambre rose de petite fille. Cette prise de position par rapport à leur image peut sembler inoffensive, naïve même, mais elle s'inscrit parfaitement dans la logique de ce qu'elles tentent de dénoncer. Elles cherchent à provoquer des questionnements, tant par leurs textes que par l'image qu'elles projettent, dans un seul et même but : faire avancer la cause de la femme à leur manière.

---

<sup>249</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 151.

## Conclusion

Gendreau, Brunet-Turcotte et Wilhelmy ont offert des œuvres uniques qui dépeignent des réalités différentes, complexes, certes, mais surtout représentatives d'un mal d'exister qui les dépasse. La narratrice de Vickie Gendreau dans *Drama Queens* prouve que malgré la maladie incurable, nous pouvons demeurer obsédés par l'image projetée. La honte de ce nouveau corps qui ne fonctionne plus et qu'elle ne veut plus montrer aux autres lui permet un regard intimiste sur sa vision de l'existence. Isolée de tous, même de ce qu'elle était, elle réussit à parler de l'ironie de sa situation de femme malade et par le fait même de celle des toutes les femmes qui évoluent autour d'elle. Le regard unique, centralisé au départ, permet un débordement plus large sur une réalité moderne. Vickie passe par toutes les gammes d'émotions afin de transposer ce qu'elle ressent et ce qu'elle pense. Cette dernière se permet un regard franc sur son corps et use même d'ironie afin de décrire les épreuves qu'elle traverse. Tout comme Lucie Joubert, Martine Delvaux croit que la libération des femmes passe par l'ironie<sup>250</sup>. Hantée par la mort qui la menace, elle peut enfin tenter une approche authentique face à cette expérience de la finitude qui terrorise tant. Cette approche, définie entre autres par Françoise Dastur, permet une lucidité indispensable lorsque vient le temps de faire tomber les masques et de faire face tant à la culpabilité sous-jacente qu'à la souffrance ressentie. *Drama Queens* offre un personnage dans la vingtaine qui s'enfonce dans une monstruosité qui n'est pas choisie au départ, mais imposée par le destin, qui prend la décision d'accepter les changements de son corps qui font d'elle l'antithèse du modèle de la perfection féminine tant espérée.

Pour sa part, la narratrice du roman de Clara Brunet-Turcotte propose une autre vision de la monstruosité au féminin. En effet, le personnage de Mélisse entretient une haine sans nom contre elle-même ainsi que contre son corps au point de se punir et de procéder à une forme d'automutilation des plus perverses. Elle trouve dans l'écriture la force de prendre un certain recul par rapport à ses monstres intérieurs dans le but de s'en affranchir. Le trouble alimentaire du personnage, causé par une honte du corps, quoique différente de celle de Gendreau, la rejoint. Cette emprise de la maladie chez Mélisse fait

---

<sup>250</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 218.

en sorte que cette dernière s'enlise dans une situation malsaine trahissant son désir de mourir. Ce personnage singulier permet de pousser la définition du monstrueux encore plus loin. En effet, la narratrice se veut un exemple des répercussions que peut avoir cette obsession de l'image féminine parfaite. La jeune femme, qui se compare aux femmes des magazines de mode et des publicités, se sent trahie par ce corps qui, peu importe les restrictions qu'elle lui impose, ne correspond toujours pas à cet idéal. Ce pouvoir des médias sur la population féminine est dénoncé dans ce roman de Clara Brunet-Turcotte. L'auteure a choisi de présenter un personnage fort dans toute sa détresse qui après s'être complu dans le rôle du monstre décide de s'en défaire. Au départ le trouble alimentaire du personnage de Mélisse se veut une façon pour cette dernière de revendiquer son droit d'être différente, de ne pas choisir le clan de la perfection afin de se protéger contre le regard des hommes. Par la suite, la narratrice comprend qu'elle n'a pas besoin de se détruire pour plaire ou déplaire. Elle réalise que sa perfection se situe au-delà de cette fausse résistance qui cause son trouble alimentaire. En effet, tout son pouvoir réside dans son unicité, dans son originalité. Le message proposé par le roman est clair et s'inscrit dans cette vague de revendications visant à valoriser la différence.

Les narratrices de Wilhelmy dans toute leur monstruosité et leur singularité exposent le problème de la condition féminine, mais à un autre niveau. En effet, ces dernières proposent une image de la vie de couple, de la monstruosité au quotidien qui ne se retrouve pas dans les deux autres romans. Frida-Oum, Constance, Abigaëlle-Fay et Marie des Cendres sont toutes aux prises avec de minces estime d'elles-mêmes puisqu'elles ne se croient pas à la hauteur des attentes de toute une société, mais principalement de leur mari. Que ce dernier soit un monstre leur importe peu. Ces dernières préfèrent mourir entre ses mains plutôt que craindre la pression de ne pas le satisfaire. De ce fait, nous croyons qu'elles reprennent un certain contrôle sur leurs destinées, mais pour ce faire, elles doivent tout de même sacrifier leur vie. Ces femmes, dans toutes leurs contradictions, sont des personnages souffrants et complexes. Elles cherchent à se comprendre au travers de leurs écrits, mais également de dénoncer, pour certaines, une existence qu'elles croient injuste. Frida-Oum est nette : être une femme est ingrat et douloureux. Elle envie la liberté des hommes qui semblent assumer leurs décisions, leur

rôle ainsi que leur corps. Les quatre femmes voient la vieillesse comme une fatalité qui ne peut que leur nuire et n'entrevoient aucun avenir. Dans le but de se battre, ou peut-être de s'avouer vaincues face à une image corporelle qu'elles ne peuvent atteindre, ces dernières choisissent la mort. Ce geste, ultime, se veut possiblement politique : elles préfèrent mourir plutôt que de participer à la mascarade. Il est possible de percevoir ce geste comme négatif ou désespéré, mais il est également important d'y déceler toute la complexité. En effet, ces narratrices espèrent l'atteinte d'une certaine perfection toute leur vie jusqu'au moment où ces dernières réalisent que les critères ne sont pas réalistes. Ainsi, après avoir tout donné et n'avoir ressenti aucun amour à leur propre égard, elles prennent la décision de refuser l'aliénation féminine au détriment de leur bonheur. Frida-Oum, Constance, Abigaëlle-Fay et Marie des Cendres ont compris que le jeu est perdu d'avance à moins de sortir du rang établi. Trop lassées pour continuer, leurs morts constitueraient donc leur déclaration d'indépendance finale.

Une nouvelle définition du monstre au féminin émerge donc de l'analyse de certains textes féminins contemporains. En effet, au-delà des caractéristiques nommées ultérieurement auxquelles nous nous attendons et qui ont été énoncées dans notre analyse, la définition du monstre au féminin se précise. Le monstre ne se présente plus uniquement de façon évidente, sa physionomie n'est plus la seule façon de l'identifier. Au-delà de l'apparence physique typique du monstre terrifiant de notre enfance ou des entités psychologiquement dérangeantes à la Hannibal Lecter, la monstruosité moderne au féminin se veut plus subtile. Il s'agit de jouer sur les tabous, mais aussi sur les failles de générations de femmes qui ont envie d'exister pour ce qu'elles sont, ce qu'elles ont réellement envie d'être. Il est possible que ces dernières cherchent encore quelle identité leur conviendrait le mieux, qu'elles soient en exploration d'un moi qui dépasse les apparences et la superficialité. Il s'agit pour elles de fouiller leurs souffrances, leur mal-être afin de le comprendre, de suggérer une nouvelle vision, mais également de dénoncer ce qui cloche dans le but ultime de trouver des solutions. Ces auteures, ainsi que leurs narratrices, repoussent les limites de leur égo pour être entendues et pour permettre à de nouvelles voix de se faire entendre. Les monstres au féminin de cette analyse, Mélisse, Vickie, Constance, Abigaëlle-Fay, Frida-Oum et Marie des Cendres, se font violence à

plusieurs niveaux, que ce soit par choix ou non. Elles tentent toutes de comprendre la souffrance qui les habite afin d'en trouver la véritable cause. Se croyant d'abord responsable de leur propre malheur, ces dernières prennent leur place, petit à petit, s'éloignent de l'ancre de leur douleur afin de parvenir à en nommer les multiples sources.

Ces entités singulières revendiquent, dénoncent la fragilité identitaire féminine, ainsi que la situation de la femme dans la société actuelle. Ces textes sont des indicateurs d'une réalité moderne que les écrivaines osent mettre en lumière. Elles inventent des personnages qui se dépassent, repoussent leurs limites, mais pas d'une façon qui soit positive ou conventionnelle. Bien au contraire, les personnages s'enlisent dans une crasse, une laideur, une noirceur afin de mieux retrouver leur chemin, leur voix et oser, enfin, répondre au désir d'être elles-mêmes et non plus de correspondre à l'image parfaite à laquelle elles croient devoir ressembler. Tel que l'écrit Martine Delvaux dans *Les filles en série*, « Si le mannequin anorexique, aux formes disproportionnées, était une image parmi tout un spectre d'images mises à la disposition des filles parmi lesquelles choisir mille et un avatars, ce ne serait pas un problème. Le problème, c'est que cette image est la seule qui est présentée<sup>251</sup> ». Il en revient à dire que l'image cause l'obsession, que la femme se trouve piégée, entourée de modèles qui se ressemblent tous trop, où la diversité corporelle n'est pas célébrée. Comme le modèle se veut unique, à quelques détails près, l'image de la femme se veut une déclinaison d'un même idéal, aussi malsain soit-il. Cette « série » de femmes annihile par le fait même son identité puisqu'elle n'est qu'une répétition d'un même schème. Cette image, tous les personnages étudiés dans cette analyse la dénoncent d'une part, mais ils en sont surtout victimes. Par contre, tant Mélisse, que Vickie ou les femmes de Wilhelmy essaient de s'affranchir du carcan. Ces personnages qui sont en apparence faibles et atteints sont plutôt porteurs d'un grand espoir ainsi que d'une grande force. Ces narratrices suggèrent ce que plusieurs taisent et exposent leur mal de vivre ainsi que d'exister dans une société qui ne les entend pas.

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 49.

Comme l'écrit Martine Delvaux, malgré la domination, ces filles sont également « le lieu d'une résistance, d'une force<sup>252</sup> ». En effet, l'auteure croit que la crise identitaire au féminin passe principalement par celles qui se mettent volontairement ou non à part des autres. Elle ajoute : « Car chez *les filles en série* réside la puissance d'un *comment* qui se déploie au lieu du *qui* identitaire que fait naître la sérialité, ce masque ornemental qui leur est imposé comme s'il s'agissait d'une identité<sup>253</sup> ». Ces « filles », dont les narratrices des romans de l'analyse font partie, ne devraient donc pas être perçues comme étant nécessairement aliénées, mais plutôt comme celles faisant le premier pas vers un nouveau statut. Il s'agirait d'une forme de collectivité de la différence. Il en revient donc à dire que la libération de la femme, la construction identitaire ainsi que la reconnaissance d'un nouveau modèle plus sain passeraient, entre autres, par ces personnages originaux issus des œuvres contemporaines. Delvaux ajoute : « Mais au travers de ces agencements forcés, de ce devenir-ornement qu'on impose aux femmes, je maintiens qu'elle peuvent malgré tout *demeurer* ensemble, et que cette coexistence est à elle seule le lieu d'une résistance, le désir d'une survivance politique<sup>254</sup> ». Il faudrait donc voir dans cet anonymat une forme de résistance qui dort, le fait d'être un tout, d'être ensemble. Cet acte de résistance passe, entre autres, nous le croyons, par l'écriture de romans.

Delvaux aborde aussi, dans son ouvrage, le sujet des princesses de Disney qui ont remplacé les contes de Perrault et ont bercé l'enfance de la génération dont font partie les auteures de notre analyse. Elle mentionne que toutes les princesses (Belle, Ariel, Cendrillon, Mulan, Aurora, etc.) ne sont à la recherche que de très peu : de jolis vêtements et l'amour d'un homme puissant<sup>255</sup>. De plus, malgré le fait qu'elles arborent des coiffures différentes, ces dernières sont toutes construites sur le même moule physique : celui de la poupée Barbie. Par contre, dernièrement, une nouvelle princesse, Rebelle, a fait son apparition. Cette dernière refuse de se marier, rejette son statut de princesse, préfère la forêt et les vêtements de garçons. Serait-ce une ouverture ? Une façon de critiquer les normes établies ? Il n'en demeure pas moins que Cendrillon et Ariel

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

sont le genre d'héroïnes que nous servons aux petites filles de nos jours encore et continuent d'influencer le modèle transmis de génération en génération. Les « filles en série » de Delvaux, cette masse de femmes qui se confondent, sont à la fois célébrées et dénoncées. Brunet-Turcotte, Gendreau et Wilhelmy ont grandi avec Disney et Barbie, ont été influencées, comme tant d'autres, par ces idéaux et ont choisi, par le biais de leurs narratrices de sortir des rangs afin de dénoncer cette sérialité et d'exiger l'unicité de l'identité au féminin. Tel que mentionné par Marie-Hélène Larochelle, l'originalité est le moteur de la postmodernité et le monstrueux, dans toute sa singularité, correspond parfaitement à cette tendance. De ce fait, nous pouvons croire que le choix de ces auteures de présenter des personnages qui choquent et dérangent de par leurs travers ne soit pas un hasard.

Nelly Arcan, auteure mythique décédée en 2009, a ouvert les portes qui ont permis à plusieurs femmes de se reconnaître dans ces personnages féminins obsédés, déchirés qui avant aimaient autant les hommes qu'elles pouvaient les détester. Elle a su mettre les mots, durs et cruels, sur une réalité bien présente que peu osaient encore nommer. À ce sujet, Mélika Abdelmoumen a écrit :

[...] Nelly Arcan s'entêtait à répandre la mauvaise nouvelle, à montrer la vérité qui se cache derrière le mensonge, à dévoiler la « femme-vulve » emprisonnée, celle qui tente de briser les barreaux de sa cage en vain — d'une part, parce que sa cage est la Société et, d'autre part, parce que l'on ne se libère pas aisément de chaînes dont presque personne ne consent à admettre l'existence, la réalité<sup>256</sup>.

Cette « mauvaise nouvelle », les narratrices de *Demoiselles-Cactus*, *Drama Queens* et *Les Sangs* s'évertuent de la nommer. Elles exposent ce qu'elles ont de plus laid afin de revendiquer le droit de voir cette vérité de face. Ces gestes importants, posés tant par les narratrices d'Arcan que par celles des trois romans de cette analyse, se doivent d'être reconnus pour leur courage ainsi que leur lucidité. Il s'agit de proposer une vision personnelle de la réalité afin de troubler et d'exiger que des changements importants

---

<sup>256</sup> Abdelmoumen, Mélika, dans : Larochelle, Claudia [dir.], *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 39.



s'imposent. Danielle Laurin, dans un ouvrage consacré à l'œuvre de Nelly Arcan, explique :

D'un côté, cette obsession du corps parfait, refait. Ce désir incessant de jeunesse éternelle. Cette féminité exacerbée, artificielle, donnée en pâture, en sacrifice, en adoration, abandonnée aux regards masculins. De l'autre, ce regard extralucide, acéré, chirurgical, sur la sexualité. Ce regard qui ne pardonne pas, posé sur les hommes regardant, évaluant, fouillant, pénétrant, s'appropriant — ou plutôt croyant le faire — la femme marchandise, la femme interchangeable<sup>257</sup>.

Les auteures de cette analyse poursuivent dans cette lignée d'Arcan et s'inscrivent dans un registre identitaire semblable. Aux prises avec des troubles alimentaires et psychologiques qui seront venus à bout d'elle, Nelly Arcan n'a pu être sauvée par l'écriture, acte au cœur des trois romans portés à l'analyse. Il n'en demeure pas moins que les écrits arcaniens en ont influencé plusieurs et ont permis à la femme auteure de s'émanciper, de s'affranchir de cette situation qu'est la sienne. En exposant certaines réalités, les auteures deviennent les porte-parole, celles par qui le message est transmis. Ces œuvres doivent donc être prises pour ce qu'elles sont : des témoignages qu'il faut aborder au second et possiblement même au troisième degré. Cette tyrannie du regard constant de l'autre et ses malheureuses conséquences se doivent d'être dénoncées afin de permettre à la femme de s'en libérer une fois pour toutes et d'ainsi consentir à une identité plus forte, plus complète, espérée depuis les premiers murmures de la Révolution tranquille.

Les théories présentées dans cette analyse, appliquées à des œuvres féminines contemporaines, permettent de proposer un nouveau constat de la littérature intime ainsi que de la condition de la femme. Le monstre au féminin se retrouve dans plusieurs textes modernes et sa présence s'explique par un besoin urgent des auteures féminines de revendiquer et de dénoncer des injustices liées à la situation de leurs semblables. Elles cherchent une façon de sortir de cette « non-pensée<sup>258</sup> » décrite par Martine Delvaux. En

---

<sup>257</sup> Laurin, Danielle, dans : Larochelle, Claudia [dir.], *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 29.

<sup>258</sup> Delvaux, Martine, *op. cit.*, p. 11.

effet, il s'agit pour ces dernières de démontrer ce qui les annihile depuis trop longtemps et de reprendre la bataille des féministes de 1968 là où elles l'ont laissée. Il ne serait pas surprenant de trouver des centaines de textes d'écrivaines québécoises comparables à ceux des trois auteures de cette analyse qui entrent dans la tendance de celles qui décrivent le monstre afin de mieux s'en affranchir. Le phénomène n'est pas, bien entendu, exclusif au Québec bien que la définition mise de l'avant dans cette analyse ne s'y applique uniquement. En effet, les noms de Virginie Despentes, Catherine Millet, Catherine Cusset et Clara Ness résonnent et leurs textes répondent à cette nécessité d'écrire la femme d'aujourd'hui dans toute sa différence afin de lui permettre de s'affranchir. Cette gêne au niveau du corps féminin à la suite de l'échec de la révolution sexuelle des années soixante-dix continue de se répandre, certes, mais trouve sur son passage de nouveaux obstacles, de nouvelles voix. Les femmes s'unissent, mais plusieurs hommes se joignent à ces dernières afin de repousser les limites, d'atteindre une égalité qui tarde depuis trop longtemps à se faire, de permettre une justice là où la femme a perdu et chèrement payé. Cette nouvelle identité qui peut être perçue comme faible est bien au contraire complexe en raison de sa multiplicité. Elle se précise parce qu'elle est questionnée, fouillée, remise en question. Les textes de cette analyse contribuent à cette vague importante et ceux qui les suivront s'inscriront aussi dans cette démarche tant artistique que sociale.

## **Bibliographie**

### **Romans**

BRUNET-TURCOTTE, Clara, *Demoiselles-cactus*, Montréal, Léméac, 2015.

GENDREAU, Vickie, *Drama Queens*, Montréal, Éditions Le Quartanier (Série QR), 2014.

WILHELMY, Audrée, *Les sangs*, Montréal, Léméac, 2013.

### **La mort**

DASTUR, Françoise, *La mort, essai sur la finitude*, Paris, coll. Épiméthée, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Authentica, 1985 (réédition).

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.

QUILLIOT, Roland, *Qu'est-ce que la mort ?*, Paris, Armand Colin, 2000.

### **Féminisme et histoire du féminisme**

BERGER, John, *Voir le voir* [1972], trad. Monique Triomphe, Paris, Alain Moreau, coll. « Textualité », 1976.

BLAIS, Mélissa (dir.), DUPUIS-DÉRI, Francis (dir.), *Le mouvement masculiniste au Québec : l'antiféminisme démasqué*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2008.

DELVAUX, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les Éditions Remue-ménage, 2013.

DUMONT, Micheline, *Le féminisme québécois raconté à Camille*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2008.

DUMONT, Micheline, Toupin, Louise, *La pensée féministe au Québec : Anthologie 1900-1985*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2003.

DWORKIN, Andrea, *Les femmes de droite*, trad. de l'anglais par : Martin Dufresne et Michele Briand, les Éditions du Remue-ménage, Montréal, coll. Observatoire de l'antiféminisme, 2012.

MENSAH, Maria Nengeh (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, les Éditions du Remue-ménage, 2005.

### **Autofiction**

BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, (collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe), *Histoire de la littérature Québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. Compact, 2010 [2007].

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007. (Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier)

DELAUME, Chloé, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, PUF, collection Travaux pratiques, 2010.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

SMART, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2014.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi : essai*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2007.

### **Psychologie**

BERGLER, Edmund, Dr, *La névrose de base*, Paris, Payot, 1963.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, Coll. Petite bibliothèque Payot, 2001.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1998.

### **Le monstre**

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre (Gender Trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

HAREL, Simon, *Attention écrivains méchants*, Québec, PUL, 2011.

JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours : L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, coll. Essais littéraires, 1998.

KRISTEVA, Julia, *Les pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *Le Dire-Monstre*. (dossier) *Tangence*, No 91. automne 2009.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, PUL, 2008.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.), *L'abécédaire des monstres : Fragments de Réjean Ducharme*, Québec, PUL, , 2011.

### **Articles**

CHAMBERLAND, Roger, « Les machines désirantes et l'écriture du sexe : des femmes et de la littérature », *Québec français*, n° 128, 2003, p. 43-46.

DELVAUX, Martine, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79-91.

LABROSSE, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25-43.

NEZELOF, S., & BONIN, B., « L'anorexie mentale : trouble spécifique du comportement alimentaire », *Soins*, 536, 27-30.

WARREN, Nathalie, « Les sept femmes de l'Ogre », *Moebius*, n° 143, 2014, p. 153-156.

### **Mémoire**

LEGENDRE, Valérie (2000), « Facteurs associés à un comportement alimentaire restrictif chez des adolescentes de niveau secondaire », mémoire de maîtrise, Département de psychologie, Université du Québec à Trois-Rivières

### **Journaux en ligne**

LESSARD, Valérie (2015), « *Demoiselles-cactus* : les épines plutôt que la rose », dans *Le Droit* [en ligne]. URL : <http://www.lapresse.ca/le-droit/arts-et-spectacles/livres/201501/24/01-4838152-demoiselles-cactus-les-epines-plutot-que-la-rose.php> [Site consulté le 16 novembre 2015].

### **Autre**

LAROCHELLE, Claudia [dir.], *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015.